

Title	ポルトガルの装飾絵タイル : アズレージョ芸術
Author(s)	林田, 雅至
Citation	
Issue Date	2001-11-30
oaire:version	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/79110
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

a Arte do Portugal Azulejo em





ポルトガルの装飾絵タイル アズレージョ芸術

日本語訳特別版監修・巻末附録解説 林田雅至

a Arte do Azulejo em Portugal

目次

はじめに	5
緒言	7
アズレージョ：ポルトガルにおけるその使用の独創性	9
ポルトガルのアズレージョ： エキゾチシズム(異国情緒趣味)と感覚的なものの狭間の寛容的精神	11
15-16世紀 イスラムの伝統	13
16世紀 イタリアとフランドルの影響	15
17世紀 反復図案のアズレージョ	17
17世紀 解釈の自由	19
17世紀 図像・形象の多様性	21
17-18世紀 オランダで注文された作品群	23
18世紀 巨匠の時代	25
18世紀 ジョアン5世時代の大量生産	27
18世紀 ロココ様式	29
18-19世紀 新古典主義	31
19世紀 アズレージョによる正面扉外壁	33
19-20世紀 折衷主義	35
20世紀 ラファエル・ボルダーロ・ピニエイロからジョルジ・バラダスへ	37
20世紀50年代の刷新運動：アズレージョの図案創造者たち	39
20世紀50年代の刷新運動：陶芸作家たち	41
20世紀 アズレージョ制作の様々な計画	43
20世紀 リスボン地下鉄の大キャンペーン	45
20世紀他の大きな公共作品／おわりに	47
資料	
ポルトガルの装飾絵タイル・アズレージョ芸術：ポルトガル語テキスト	50
巻末附録解説：アズレージョ図像《カルメル圣母マリア》を極める／林田雅至	68





はじめに

今回の展示会はカモンイス研究機構と国立アズレージョ博物館との有益な協力体制の中で誕生したものであり、ポルトガル文化の中で最も独創的な視覚的表現である装飾絵タイル・アズレージョが、簡潔で理解しやすいスタイルにより、世界中でより知られることを目的としたものである。

ポルトガルのアズレージョは、さまざまな異文化が深く融合する芸術の鮮やかな実例であり、複数文化・対話的文化の表現であり、また、世界芸術遺産をより豊かで華やかにするために貢献する最も創造性溢れる美術作品の一つである。

伝統と独創性を渾然一体とするアズレージョは、その装飾美術の歴史を通して、イスラムの智慧（ちえ）、ルネサンスの精神、大航海時代のエキゾチシズム（異国情緒）、北欧のインスピレーション（靈感）あるいはオリエント（東洋）の魅力などさまざまな文化的要素を統合するポルトガルの歴史ならびに社会・文化の発展を静かに物語っているのである。

アズレージョによるポルトガル文化普及の意義とは、創造性と刷新性の文化的要素であり、多様性を把握できるものとして、多文化的・対話的刻印を伝える鮮やかな美術作品アズレージョに大いに期待することなのである。

ジョルジ・コウト
(カモンイス研究機構所長)



緒 言

アズレージョは、ポルトガルにおける文化の最も力強い視覚的表現の一つであり、世界文化に対する、ポルトガル人の才能の中で最も独創的な審美的貢献の一つである。

現在、アズレージョは、単なる実用的な役割、あるいは装飾性を目的とした芸術をはるかに超越して、建築物や都市空間の創成における詩情溢れる要素として、芸術分野の中で卓越した領域を確立したのである。

ポルトガル文化の一つの諸相としてその国際的普及をはかる目的の主題として、カモンイス研究機構によりなされた美術作品アズレージョの選定は、まさに適時的で正鵠を得たものであり、国立アズレージョ博物館はこの展示製作において最大洩らさず学術的寄与を果たしたのである。

リスボン国立アズレージョ博物館は、国内及びブラジル、アフリカ諸国、インドにまで広がる帝国時代の往時の植民地諸国に存在する膨大な美術遺産によるだけでなく、装飾絵タイルが過去においても、また現在においても、ポルトガル人の実践的知性や感性を体現する存在であることによっても、紛れもなくポルトガルにおけるこの芸術に対する価値を不動のものとする存在なのである。

国立アズレージョ博物館は、今日世界で最も重要な陶磁器博物館の一つに数えられ、アズレージョの蒐集展示という目的にとどまらず、アズレージョがもともと飾られていた地域における記念碑的な総合芸術を探し求めるポルトガル各地歴訪へ誘う美術館という役割を果たし、かくしてアズレージョ、建築及び都市空間3者の緊密な連繋関係は明解に理解されることになるのである。

国立アズレージョ博物館は、陶磁器研究、特に建築上の全面装飾研究の中核的機関として運営し、芸術及び陶磁器に関する歴史的研究、所蔵作品目録作成に関する研究、またアズレージョの保存・修復研究を根本に据えている。

リスボン国立アズレージョ博物館は、ポルトガル国内に存在する各地のアズレージョ歴訪実現を可能ならしめているのと同様に、ここにこの展覧会がリスボンから遥か遠方の地であるとは言え、ポルトガル装飾絵タイルの魅力に満ちたはめ込み壁画を知る得がたい機会となり、あるいは展示会がその効果を見事に発揮し、鑑賞者にアズレージョに対する高い関心を抱いていただけることを切に祈念するものである。

パウロ・エンリケス
(国立アズレージョ博物館館長)

アラブの間概観,国立シントラ王宮,
1500年頃,
写真:カルロス・モンテイロ
(ポルトガル博物館研究所・
写真記録部門)



ルアンダ・エアターミナル・
プロジェクト,
マリア・ケイル作,1954年,
写真:パウロ・シントラ,
ラウラ・カストロ・カルダス



アズレージョ:
ポルトガルにおけるその使用の獨創性

アズレージョというのは、一つの面が装飾され、釉薬をかけられた四角形陶板（陶製の薄板）を意味するポルトガル語である。

その利用は、スペイン、イタリア、オランダ、トルコ、イランあるいはモロッコといった諸国において一般的であるが、ポルトガルにおいては、芸術的創造性という普遍的文脈において特別な重要性を担っているのである：

1. 5世紀にわたって間断なく、その使用が長期化したことによって、
2. 建物の内部や正面扉外壁全体を広くおおうことによって、建築物の構造の一部と捉える要素として利用されたことによって、
3. 何世紀にもわたって理解されてきたように、単なる装飾芸術としてだけでなく、時代ごとの趣味傾向の新たな変容を反映し、宗教図像を刻印する美術媒体とされたことによって、

ヴィウヴァ・ラメーゴ製陶工場の正面扉外壁,
リスボン,店舗看板のフェレイラ作,1865年,
写真:パウロ・シントラ,ラウラ・カストロ・カルダス



“雌鶏の婚礼式” 詳細部,
1665年頃,国立アズレージョ博物館所蔵,
所蔵作品目録番号.400,写真:ジョゼ・ベソーア
(ポルトガル博物館研究所・写真記録部門)





“帽子屋の伝記物語”，
1800年頃，国立アズレージョ博物館所蔵，所蔵作品目録番号，227f.
写真：（ポルトガル博物館研究所・写真記録部門）

サン・ジョアン（聖ヨハネ）修道院の食堂，
アヴェイロ美術館，17世紀前半，
写真：ジョゼ・ルービオ（ポルトガル博物館研究所・写真記録部門）



図像“カルメルの聖母マリア”，
コインブラにて制作，1770-1780年，
国立アズレージョ博物館所蔵，
所蔵作品目録番号，6111，
写真：ジョゼ・ベソーア
（ポルトガル博物館研究所・写真記録部門）

祭壇前面装飾絵タイル，
17世紀前半，国立アズレージョ博物館所蔵，
所蔵作品目録番号，133，
写真：フランシスコ・マティアス
（国立写真記録保存館・写真記録部門）

ポルトガルのアズレージョ：
エキゾチシズム（異国情緒趣味）と感覚的
なるものの狭間の寛容的精神

アズレージョはポルトガル文化を如
実に物語る一つの要素であり，そ
の深層の文化的・始源的姿の諸要素を
表現しているのである：

1. 諸民族と対話をする能力については，
あるヨーロッパ文化の諸主題に，例えば，
イスラム・インド文化の諸主題が融合
するエキゾチシズム趣味を見るだけで
自明の理であると理解される。
2. 建物の内部空間や都市空間につい
て審美的評価対象としてのアズレージョ
は，伝統的に比較的粗い素材を使用す
るのではあるが，加工性にすぐれた実
用的感覚を意味するものである。
3. ポルトガルにおいて概念的よりも
感覚的価値観をよしとする特有の繊細
な感性は，光を反映する彩色の材料へ
の拘りによって，また絵画の直感的表現，
即ち事象の叙述的表現に図像自体を中
心的主題とする選択によって，瞬時に
理解されるのである。



祭壇前面装飾絵タイル,
国立シントラ王宮, 1500年頃.
写真:ニコラス・レモニエール



無原罪の御宿り
聖母マリア修道院,
教会参事会の間,
ページャ,
16世紀第1四半世紀.
写真:パウロ・シントラ,
ラウラ・カストロ・カルダス

天球儀,
国立シントラ王宮, 1500年頃.
写真:ニコラス・レモニエール



15-16世紀 イスラムの伝統

ポルトガルにおいて知られている建築物内部の壮大な内装としてのアズレージョの最初の実例は、1503年頃セヴィーリヤから輸入されたスペイン—イスラム・アズレージョ（イスパノ・モレスク・アスレホ）によって実現された。イベリア半島におけるイスラムの存在は、陶器生産の永続性によって

感じられるのであるが、16世紀中葉までセヴィーリヤは釉薬流出防止のためのクエルダ・セカ技法——堆線・線彫装飾輪郭技法——やアリスタ技法——型押し稜線浮彫装飾技法——による古風な技術を用いながらも、なおアズレージョ生産の一大中心地であったのである。

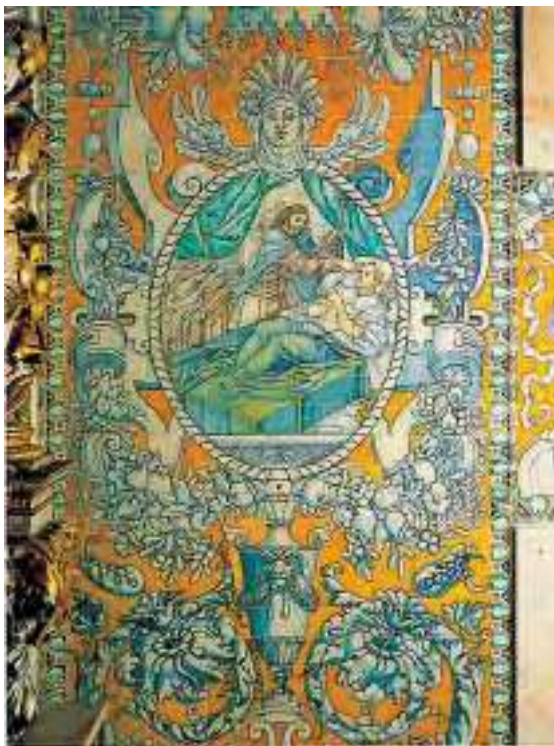
モチーフは、ゴシック様式から最盛期ルネサンス様式への移行期に、花葉装飾やイスラムの連鎖状幾何学模様から、ヨーロッパ的植物・動物の主題へと変貌したのである。

しかしながら、モチーフそのものよりも、虚空に対する一種の恐怖心に起因する空間全体の過剰装飾によって、むしろイスラム趣味なるものがポルトガルに残ったのである。



コインブラ大聖堂,
16世紀初頭.
写真:パウロ・シントラ,
ラウラ・カストロ・カルダス

サン・ロック(聖ロクス)教会,
フランシスコ・デ・マトス,
リスボン,1584年,
写真:ヴィトル・フランコ
(ポルトガル博物館研究所・写真記録部門)



壁面腰板アズレージョ,
バカリョア別邸,タンク家,アゼイタウン,
1565年,
写真:ニコラス・レモニエール



“ドウロ河”,
バカリョア別邸,タンク家,
アゼイタウン,1565年,
写真:ニコラス・レモニエール



16世紀 イタリアとフランドルの影響

錫 釉色絵付けのマイヨリカ技術によるアズレージョ表面に直接描くという可能性の下、イタリアにおける陶器の発展は、物語性があり、装飾的な百花繚乱の図像・形象を取り入れた構成の実現性拡大を可能にしたのである。

イタリア人陶工たちはフランドル地方に定住し、技巧的な装飾モチーフや古典的主題を普及させたのである。

フランドルでは、ポルトガル向けの注文品が作られ、リスボンにおけるフランドル出身の陶工たちの定住が、16世紀後半以降、ポルトガルにおける陶芸作品制作の嚆矢(こうし)となったのである。

国際的に流通する図案の原型は、フランドルの技巧的な審美眼から生まれたものであるが、フランシスコ・デ・マトス及びマルサル・デ・マトスのような図案・絵画に精通する博覧渉猟(しょうりょう)の巨匠によって制作された記念碑的な構想を実現するアズレージョ画工たちによって、当時利用されたのである。



“騎士”,アントワープ,1558年,
ヴィラ・ヴィンザー公爵宮殿旧所有,
国立アズレージョ博物館所蔵,所蔵作品目録番号.849.
写真:フランシスコ・マティアス
(ポルトガル博物館研究所・写真記録部門)



生命の聖母マリア・パネル壁画,
マルサル・デ・マトス作,
1580年頃,
国立アズレージョ博物館所蔵,
所蔵作品目録番号.138.
写真:ジョゼ・ベンソア

ジェズ教会,
セトゥーバル,16世紀末
写真:ニコラス・レモニエール



白鳥の間,
国立シントラ王宮,1500年頃
写真:ニコラス・レモニエール



マルヴィラ教会,
サンタレン,1635-1639年
写真:パウロ・シントラ,
ラウラ・カストロ・カルダス

17世紀 反復図案のアズレージョ

教会や宮殿における陶板タイルを用いた壮大な内装に対する趣味がポルトガルに定着し、反復図案のアズレージョを最大限取り込んだそれぞれの空間に適合した唯一無二の大規模な構成による注文には高値がついたのである。

16世紀末期から17世紀初頭にかけて、均整美を保つ壁面の装飾的編目文様を徐々に創造する無地タイルによる碁盤縞の構成が実現されたのである。アズレージョは安価であるにもかかわらず、その内装は複雑で時間を要し、費用のかかる工程を生む要因となり、漸次的に省みられなくなったのである。

大量生産され、簡便な内装を実現できる幾何学文様のアズレージョは当初2枚×2枚のアズレージョが反復図案の基準単位として利用され、後に対角線の力強いリズムを生むアズレージョ12枚×12枚という枚数にまで達するより大きな基準単位が利用されることになったのである。

碁盤縞構成による幾何学文様のアズレージョのいかなる内装利用においても、建築物全体の輪郭に効果的に統合させるために縁飾り体裁や帯状タイルを使用することは必要不可欠であった。



図案“ダイヤモンドの先端”,
サン・ロック教会,
リスボン,16世紀末
写真:ニコラス・レモニエール

マルヴィラ教会,
サンタレン,1617年
写真:パウロ・シントラ,
ラウラ・カストロ・カルダス

サント・アマーロ礼拝堂,
リスボン,
1670-1680年.
写真:パウロ・シントラ,
ラウラ・カストロ・カルダス



祭壇前面装飾絵タイル,
希望の聖母マリア修道院,
アルカンバス,
17世紀第2四半世紀.
写真:パウロ・シントラ,
ラウラ・カストロ・カルダス



“豹狩り”,
17世紀第3四半世紀,国立アズレージョ博物館所蔵,
所蔵作品目録番号,137.
写真:ジョゼ・ベソア(ポルトガル博物館研究所・写真記録部門)



カルカヴェーロス教区教会,
1650-1675年.
写真:ニコラス・レモニエール

祭壇前面装飾絵タイル,
17世紀第2四半世紀,
国立マシャード・デ・カストロ博物館所蔵,
所蔵作品目録番号,1439.
写真:ジョゼ・ベソア
(ポルトガル博物館研究所・写真記録部門)

17世紀 解釈の自由

ポルトガルにおいて、アズレージョの画工たちは、想像力に富んだ割合比率の変動を緻密に修正する工程作業として大規模な壁面を飾る陶板タイル画を創造するためにヨーロッパに由来する装飾彫刻（ストゥッコ装飾）を利用したのである。

これらのタイル壁画の中で、16世紀ヴァチカン宮殿装飾のために、イタリア画家ラファエルが修復した古代ローマ帝国の現世的モチーフである所謂“グロテスク（幻想的で奇抜）”なるものが16世紀において際立っていたのである。ヨーロッパにおいて普及したものが、ポルトガルでは宗教的な主題を含みながら、教会建築内部装飾に利用されたのである。

その幻想的な特徴を見てみると、異国の文化に接触した一民族が珍重するものは“グロテスク”なるものであった。

そこから、アズレージョの画工たちは、ポルトガルにおいて祭壇前面装飾として使われていた、インド由来の捺染（プリント）した異国情緒溢れる織物“更紗”にも同様に靈感を与えられ、時に西洋的主题と調和させ、また時にカトリックの象徴記号学にも適合させながら、更紗文様を陶板に描き写したのであり、ポルトガルの装飾芸術における最も興味深い越境する文化の証左の一つであると言える。



“群れをなす猿戯画”，
フロンテイラ宮殿、リスボン，
17世紀第3四半世紀。
写真：ニコラス・レモニエール



“芸術の回廊”，
フロンテイラ宮殿、リスボン，1670年頃。
写真：ポルトガル博物館研究所・写真記録部門



アンフィトリテとネプチューヌスの勝利，
1670年頃，
国立アズレージョ博物館所蔵，
所蔵作品目録番号.141。
写真：フランシスコ・マティアス
(ポルトガル博物館研究所・写真記録部門)



17世紀 図像・形象の多様性

絵 付けアズレージョは，神聖な空間あるいは日常空間と調和していると理解されるが，さまざまな注文に対応可能な正真正銘の彫刻図柄範例の宝庫が工房に保管・利用されることになったのである。

宗教的場面，狩猟の場面，戦争の場面，神話の場面さらに諷刺の場面がアズレージョに描写され，学術的修練の一切ない職人によって自由な配色で解釈され，建築物の大規模な表面に，あるいはより小規模な表面に利用され，またヨーロッパの伝統的な油彩画に取って代わったのである。

教会は，聖人図像や紋章，次世紀の大きいなる宗教的作品群に匹敵する純粹絵画にお見られる宗教的な物語の場面が描かれたさまざまな小タイル壁画を注文したのである。

貴族は，世俗的主題のアズレージョを注文し，1640年にポルトガルがスペイン王室から独立回復を果たした後，リスボンや周縁地域に建立した宮殿の新たな空間装飾を試みたのである。

リスボンのフロンテイラ侯爵宮殿は，当時の最も意義深い中核的建造物の一つであり，この宮殿には，神話的主題や戦争のテーマと並んで，皮肉と“不条理”な意味を込めた“群れをなす猿戯画”と命名された諷刺の場面が描かれているのである。



聖体秘蹟の寓意図像，
17世紀第3四半世紀，
国立アズレージョ博物館所蔵，所蔵作品目録番号.173。
写真：ジョゼ・ベンゾア(ポルトガル博物館研究所・写真記録部門)



喜劇の女神タレイア，
1670年頃，
国立アズレージョ博物館所蔵，所蔵作品目録番号.6914。
写真：ジョゼ・ベンゾア(ポルトガル博物館研究所・写真記録部門)



“マードレ・デ・デウス(聖母マリア)”教会,
リスボン, 1700年頃.
写真: ニコラス・レモニエール



パネル壁画の間,
フロンテイラ宮殿, 1670年頃.
写真: ニコラス・レモニエール



“マードレ・デ・デウス(聖母マリア)”教会,
リスボン, 1700年頃.
写真: ニコラス・レモニエール

17-18世紀 オランダで注文された作品群

17世紀最後の四半世紀以降はほぼ50年にかけて、記念碑的な大画面のアズレージョがネーデルランド諸国から輸入された。

ウィレム・ファン・デル・クロエやヤン・ファン・オールのような水準の高い画家たちによって構想実現された、中国磁器を取り入れたその青色絵画同様にオランダ産アズレージョの秀逸した技術は、ポルトガル人一般民衆の好みに合致するものであった。その成功の秘訣は、記念碑的な大画面のアズレージョ制作においてポルトガル人趣味に近づけようとした努力に負うところが大きかった。

これらの輸入作品群は、否応なく、今やより要求の高くなった顧客を満足させるために絵画芸術・免許皆伝の学術的修練を積んだ画家を国内タイル工房に呼び集めることになったのであり、刷新したポルトガル・アズレージョを眼前にして、オランダへの最後の大型注文は1715年であり、輸入作品群は爾後自然と省みられなくなったのである。

図像・形象の大パネル画に加えて、1枚のアズレージョが一つの独立した場面を描

写し、オランダ人の趣味に合った固有の日常主義的画風制作“脈絡抜きの図像・形象”と命名される一般的なアズレージョがまたネーデルランド諸国からもたらされたが、ポルトガルでは、伝統に従って、アズレージョ表面に直接描く額縁体裁装飾に美的附加価値を持たせたのである。



礼拝堂農園,
シントラ,アントニオ・デ・オリヴェイラ・ベルナルデス作,
18世紀第1四半世紀.
写真:ニコラス・レモニエール



サン・フィリペ礼拝堂,
セトゥーバル,ポリカルポ・デ・オリヴェイラ・ベルナルデス作,
1736年.
写真:ニコラス・レモニエール



聖木曜日の貧者の「洗足の儀式」,
アモレイラス通り,リスボン,
アントニオ・デ・オリヴェイラ・ベルナルデス作,
18世紀第1四半世紀.
写真:ニコラス・レモニエール



「リスボン征服」,
サン・ヴィセンテ・デ・フォーラ修道院,リスボン,
マヌエル・ドス・サントス作,1710年頃.
写真:ニコラス・レモニエール

神話的世界情景,
ガブリエル・デル・バルコ作,1695年頃.
国立アズレージョ博物館所蔵,所蔵作品目録番号,900.
写真:ジョゼ・ベンゾア(ポルトガル博物館研究所・写真記録部門)



ミナス侯爵家の肖像画,
ミナス侯爵宮殿,リスボン,
巨匠PMP(組み合わせ頭文字),18世紀第1四半世紀.
写真:ニコラス・レモニエール



18世紀 巨匠の時代

1700年代初頭,アズレージョの画家は頻繁にみずからのタイル壁画に署名する芸術家のステイタスを再び獲得することになったのである。

この動向の先駆者は,17世紀末ポルトガルで活躍したスペイン人ガブリエル・デル・バルコ(1649年-1703年[?])であり,一層装飾の魅力に溢れる画風とデッサンの厳密な輪郭から解放された絵画感覚を導入したのである。

こうした刷新的状況は,他の芸術家たちにも道を開き,オランダ産輸入作品群への挑戦として,ポルトガル・アズレージョ芸術の黄金時代——巨匠の時代——の黎明を告げるものとなり,タイル制作画家たちは自身の作品に,彫刻装飾のより自由で絵画的な要素の摂取において,また建造空間に適合させるアズレージョの構図の創造性において独創的な流麗さを取り込んだのである。

アントニオ・ベレイラ,マヌエル・ドス・サントスおよび組み合わせ頭文字PMPなる画家は最も重要な画家であるが,その一方で,アントニオ・デ・オリヴェイラ・ベルナルデス(1660年頃-1732年)とその子ポリカ

ルポ・デ・オリヴェイラ・ベルナルデス(1695年-1778年)が際立ったタイル画芸術家と言わなければならない。

構図において傑出していたアントニオ・デ・オリヴェイラ・ベルナルデスは,造形感覚や周辺空間の審美的処理においてまさに巨匠の名に相応しく,その高度な技術や芸術的センスによって,当時のポルトガル図像・形象アズレージョの最も洗練された創作活動における主導的地位を占めたのである。



階段壁面,
ミナス侯爵宮殿,リスボン,18世紀中葉.
写真:ニコラス・レモニエール



階段壁面,
ミナス侯爵宮殿,リスボン,
巨匠PMP(組み合わせ頭文字),18世紀第1四半世紀.
写真:ニコラス・レモニエール



招きの図像(門衛),
大司教宮殿・階段壁面,
サント・アントゥン(聖アントニウス)・ド・トジャル,1730年頃.
写真:ニコラス・レモニエール



18世紀 ジョアン5世時代の大量生産

18世紀第2四半世紀には、アズレージョ製造に未曾有の増産が見られたが、それはブラジルからの大量注文によるものであった。

この大量生産の時期は、一部ポルトガル国王ジョアン5世統治時代(1706年-1750年)と符合し、ポルトガルにおいてかつて実現されたことのない物語性溢れるパネル画の集大成作品群が創作されることになったのである。

生産の増加は、図像・形象の反復図案、鳥類模様をあしらった“花瓶文様”のような一連のモチーフ、対象となる場面を描く絵柄の単純化をもたらすことになり、額縁体裁文様装飾は、舞台美術的に大いなる重要性を獲得したのである。

巨匠の時代の延長線上において、ニコラウ・デ・フレイタスやテオトニオ・ドス・サントス、あるいはヴァレンティン・デ・アルメイダといった数人の画家たちは高水準の作品群によって、その存在感を確固としたものにしていった。

教会によって注文された宗教的主題と並んで、いまや宮殿向けに、より多く牧歌的・神話的場面、狩猟・戦争の場面、あるいは玄関口に置かれた所謂“招きの図像(門衛)”と呼ばれる作品群にきわめて明確であるが如く、宮廷日常生活に関連する場面が使われたのである。



“花瓶文様(アルバラダス)”,
大司教宮殿・教会,サント・アントゥン・ド・トジャル,
18世紀の第1四半世紀.
写真:ニコラス・レモニエール



ケルース宮殿,
袖の間, 18世紀の第4四半世紀.
写真: ニコラス・レモニエール



ボンバル侯爵宮殿,
遊漁の館, オエイラス, 18世紀第3四半世紀.
写真: ニコラス・レモニエール



メスキテーラ伯爵宮殿,
リスボン, 18世紀第3四半世紀.
写真: ニコラス・レモニエール

“ボンバル侯爵様式” 装飾文様,
1760-1780年,
国立アズレージョ博物館所蔵, 所蔵作品目録番号: 914.
写真: ジョゼ・ベンゾア (ポルトガル博物館研究所・写真記録部門)



アズレージョ装飾の別邸,
リスボン, 18世紀第3四半世紀.
写真: ニコラス・レモニエール

18世紀 ロココ様式

18世紀中葉, 中央ヨーロッパ由来の彫刻芸術を通して, フランス絶対王政期の様式, 特にロココ様式に影響を受けた装飾の規範的原型を摂取することによって, ポルトガル社会の趣味傾向に変化が生じたのである。

典型的な例が不規則的な形態の貝殻で覆われるという有機体の形に対する愛好感覚は, 装飾的効果が2種類の青色の対照的色調によって, また以後の多彩色性によってその目的を達成する繊細な構成において確認されるのである。

当時の図像・形象のパネル画は, その大部分においてジャン=アントワヌ・

ヴァトー (1684年-1721年) の華麗な画風作品に由来する優美で牧歌的な場面を表現している。

1755年にリスボンを破壊した地震は, 首都の再建を余儀なくしたものの, 再建の緊急性によってきわめて排他的で機能性を突き詰めた建築様式に活力を吹き込むことができる手段として, 幾何学花葉文様を復活させたことになったのである。このタイプのアズレージョはポルトガル国王ジョゼ1世 (治世期間: 1750年-1777年) の宰相で, リスボン復興の最高責任者であったボンバル侯爵の名に因み“ボンバル侯爵様式”として知られている。

教会での宗教的主題と並んで, 大災害から身を守るものとして建物の正面扉外壁に取り付けられた信仰あるいは宗教図像の小パネル壁画も広く流布したのである。

サン・ジュリアン教会、
マブラ、1807-1808年。
写真:カルロス・モンテイロ、
ポルトガル博物館研究所・
写真記録部門



装飾壁面パネル画、
リスボン、1800年頃、市立博物館、所蔵作品目録番号、499。
写真:カルロス・モンテイロ、ポルトガル博物館研究所・写真記録部門



ボンバル侯爵小宮殿、
リスボン、1800年頃。
写真:カルロス・モンテイロ、
ポルトガル博物館研究所・写真記録部門



歴史的物語パネル画、
ジョゼ・ベラルド財団、フンシャル、1805年頃。
写真:カルロス・モンテイロ、
ポルトガル博物館研究所・
写真記録部門



18-19世紀 新古典主義

18世紀末期、その大部分の起源となるリスボン・ラト王立陶器工場において、アズレージョは、イギリスの建築家兄弟ロバート・アダム（1728年-92年）、ジェームズ・アダム（1734年-94年）の彫刻を通して国際的に普及した様式、新古典主義を取り入れる一方、ジャン＝バティスト・ビルマン（1727年-1808年）によって描かれた自然風景画を模範の様式として吸収したのである。

陶板パネル画は今や床面を起点に建物壁面下部から上部へ全面的に覆うものとなり、フレスコ画に学び、装飾を排した白地背景を配し、この審美的タイル制作を最も驚嘆に値するものの一つにしている軽いタッチ及び百花繚乱の主題と構図が惜しみなく注ぎ込まれたのである。

パネル壁画は、淡白な装飾感覚の下、洗練された多彩色に色付けされ、ボリューム感の薄い仕上げとなっており、中央には文字の刻印された単色円形浮き彫り装飾が施されたが、アズレージョの重要な注文主として浮上した新興ブルジョワジー（富裕層）の好みに合致したものであった。

これらのパネル壁画作品群は社会的上昇の歴史物語であり、往時の気品ある人物像を表現するものである一方、教会は宗教的・伝統的主题作品群を維持し、貴族階層はこれまでの趣味を堅持する主題に拘ったのである。



“ドナ・マリア様式” 幾何学花葉文様、
フェリシアード・ダウイ、
グラシエンテ・ロドリゲス・コレクション、1800年頃。
写真:カルロス・モンテイロ、
ポルトガル博物館研究所・写真記録部門



アズレージョによる正面扉外壁,
ラファエル・ホルダーロ・ピニェイロ広場,リスボン,
店舗看板のフェレイラ作,1864年,
写真:ニコラス・レモニエール



アズレージョによる正面扉外壁,
マルケス・デ・アブランテス通り,リスボン,19世紀後半,
写真:ニコラス・レモニエール



アズレージョによる正面扉外壁,
アンジョス通り,リスボン,20世紀初頭,
写真:カルロス・モンテイロ(ポルトガル博物館研究所・写真記録部門)



19世紀 アズレージョによる正面扉外壁

フランス軍侵略(1807年-1811年)及び絶対主義者・自由主義者の対立する市民戦争(1832年-1834年)後、ポルトガルが陥っていた経済的混沌から(再度)誕生した、商業・工業に直結したブルジョワジーの決定的な擡頭(たいとう)とともに、アズレージョの新たな使用法が存在することになったのである。

19世紀後半、廉価の幾何学模様のアズレージョは、ヴィウ・ヴァ・ラメーゴ、サカヴェン、コンスタンシア、ロゼイラのようなリスボンの工場や、マサレーロス、デヴェーザスのようなポルトやガイアの工場生産され、無数の正面扉外壁を飾ったのである。

半工業化あるいは工業化された諸技術を用いて、最大限速く正確な製造が可能となり、幾何学花葉文様のアズレージョで飾る正面扉外壁と門・窓の周囲輪郭装飾は、色彩や光の様々な変化を通して、ポルトガルの都会的アイデンティティ(同一性)を確立する根本的な要素となったのである。製造作品の統一性は主としてリスボンとポルトで集中して観察され、二つの都市的感性が表現されているのである。北部では、ボリューム感や光と影の対照性が好まれ、浮き彫りを強調する手法が特徴的である。南部では、内部空間から正面扉外壁における外部空間の誇示的装飾へと舞台を移しながらも、往時を偲ぶ平板の幾何学花葉文様が維持されたのである。



アズレージョによる正面扉外壁。
カンポ・デ・サンタ・クララリスボン。
店舗看板のフェレイラ作。1860年頃。
写真:ニコラス・レモニエール

アズレージョによる正面扉外壁。
プティック・フェタル、セトゥーバル。
店舗看板のフェレイラ作。1860年頃。
写真:ニコラス・レモニエール



アズレージョによる正面扉外壁。
サン・マテウス別荘、ダフンド。
店舗看板のフェレイラ作。1860年頃。
写真:ニコラス・レモニエール

“恋人たちの行進”
スポーツ・パビリオン“カルロス・ロベス”
リスボン、ジョルジ・コラン作。1922-27年。
写真:パウロ・シントラ、ラウラ・カストロ・カルダス



19-20世紀 折衷主義

建築物は、重厚な正面扉外壁を通して、
様々な図像・形象の土台としての役
割を担っている。

賃貸契約の簡素な建物の外壁を反復図案
の主題による作品制作に結びつけて装飾す
ることは、“画家”独自の構図による創作
を妨げることはなく、店舗看板のフェレイ
ラとして知られるルイス・フェレイラ（1807
年・？）は際立った存在であると言える。“写
実的細密画法（トロンプ・ルイユ）”で作
画した花瓶、樹木、寓意図像の表現力豊か
なパネル壁画は作者によって直接描かれた
真に独創的な作品であり、19世紀後半ポ
ルトガル社会にその名を刻印したロマン主義
の折衷主義的文化を反映したものである。

この作品傾向を推し進めていくと、油彩
画家で、サカヴェン工場、後にルジタニア
工場において、両者ともにリスボンに存在
したが、アズレージョの大画面構成の画家
として令名を馳せたジョルジ・コラン（1868
年・1924年）を思い出さなければならない。
彼の陶板作品は、20世紀になってもなお、
祖国のアイデンティティを顕示する重要な
人物像やエピソードを高らかに物語ること
を目指す後期ロマン主義の概念に基づく所
謂歴史主義者の傾向を保っているのである。

“海獣アダムストーリー”
フサコ・パレスホテル。
ジョルジ・コラン作、サカヴェン工場、1907年。
写真:パウロ・シントラ、ラウラ・カストロ・カルダス





パネル壁画“極彩色のリスボン”、
パオロ・フェレイラ作、1937年、
国立アズレージョ博物館所蔵、
所蔵作品目録番号、5928。
写真：ジョゼ・ベソーア
（ポルトガル博物館研究所・
写真記録部門）



アズレージョのパネル画、
ラウル・リーノ作、
杉屋敷、シントラ、1915年頃、
国立アズレージョ博物館所蔵、
所蔵作品目録番号、175

蝗図像のアズレージョ、
ラファエル・ボルダーロ・ピニエロ作、1905年頃、
国立アズレージョ博物館所蔵、所蔵作品目録番号、185。
写真：ジョゼ・ベソーア（ポルトガル博物館研究所・写真記録部門）



聖母子図像、
ジョルジ・バラダス作、20世紀中葉、
市立博物館、リスボン。
写真：パウロ・シントラ、ラウラ・カストロ・カルダス

20世紀 ラファエル・ボルダーロ・ピニエロから ジョルジ・バラダスへ

折 衷主義の復活とアズレージョの正
面扉外壁装飾は、20世紀初頭30年
間も継続したのである。

ラファエル・ボルダーロ・ピニエロ（1847年－1905年）は、アール・ヌーヴォー芸術としてのアズレージョが制作されることになるカルダス・ダ・ライニャのファイアンスス——イタリア・ファエンツァ由来のポルトガル語、17世紀初頭より流通する言葉。マイヨリカ陶器と同一——工場において、芸術的陶器・陶板タイルの制作を実験的に試みようとする。

1937年パリ国際展示会のポルトガル・パビリオンで、近代建築及び紛れもないモダニズム表現に統合された画家パオロ・フェレイラ（1911年－1999年）によるパネル壁画“極彩色のリスボン”が展示公開された。

しかしながら、ジョルジ・バラダス（1894年－1971年）は制作及び建築上の適応において現代的であるポルトガルにおける芸術的陶器・陶板タイルの大いなる復活に尽力したのである。

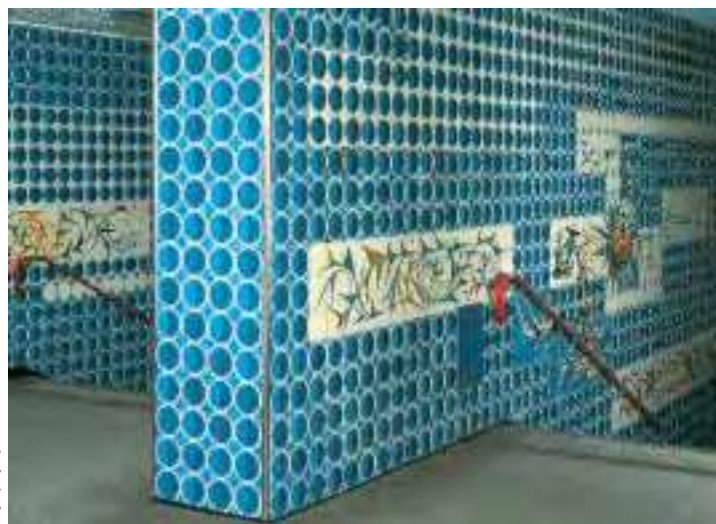
彼の芸術活動は図像・形象の様式化に全力を注ぎ、陶器・陶板タイルの効果を窮極的に洗練させていくものであり、1945年着手するが、ヴィウーヴァ・ラメーゴ製陶工場における作品創造制作によって、戦後頭角を現わす若手芸術家たちの陶工の巨匠となったのである。



牛乳屋“ア・カンボネーザ（農婦）”の正面扉外壁、
リスボン、
ジョゼ・アントニオ・ジョルジ・ピント作、1908年。



インファンテ・サント大通りの大壁画,
マリア・ケイル作,リスボン,1956-1958年.
写真:ポルトガル博物館研究所・写真記録部門



地下鉄アンジョス駅,
マリア・ケイル作,
リスボン,1965年.
写真:パウロ・シントラ,
ラウラ・カストロ・カルダス

幾何学文様アズレージョ装飾の建築物,
ジョゼ・カルロス・ロウレイロ作,ポルト,1958年.
写真:パウロ・シントラ,ラウラ・カストロ・カルダス



20世紀
50年代の刷新運動:
アズレージョの図案創造者たち

1950年代は建築界の国際的機能主義的規範・基軸路線に全面的に傾倒した時期である。当時建設された建物や都市空間の多くについて、新世代の建築家たちによって、アズレージョのパネル壁画制作に、ジュリオ・レゼンデ (1917年生), ジュリオ・ボマル (1926年生), サ・ノゲイラ (1921年生) のような若手造型作家たちの参加が求められたのである。

都市部の発展は同時にリスボン地下鉄のような新規の公共交通機関の導入をもたらし、各駅構内は、実際1972年までにマリア・ケイル (1914年生) の根本的に抽象的な表現による図案企画に基づき、表面全体を覆う陶板タイル壁画に対するポルトガルの伝統的趣味傾向を近代的感覚で明確に刷新しながら、アズレージョによる構成で装飾したものである。



サンタ・カタリーナ・ボウザーダ,
ジュリオ・レゼンデ作,ミランダ・ド・ドウロ,1959年.
写真:カルロス・モンテイロ (ポルトガル博物館研究所・写真記録部門)

リスボン地下鉄アラメダ駅構内壁画構想企画,
マリア・ケイル作,リスボン,1971年.
写真:パウロ・シントラ,ラウラ・カストロ・カルダス





パネル画“黒い河岸”，
ジュリオ・レゼンデ作，ポルト，1983-1985年。
写真：カルロス・モンテイロ（ポルトガル博物館研究所・写真記録部門）



アルマダ公園，
マヌエル・カルガレイロ作，1956年。
写真：パウロ・シントラ，ラウラ・カストロ・カルダス



富籤（くじ）販売店，
リスボン，ケルビン・ラパ作，1963年。
写真：パウロ・シントラ，ラウラ・カストロ・カルダス



20世紀 50年代の刷新運動： 陶芸作家たち

ジョルジ・バラダス（1894年－1971年）によって達成された陶器・陶板制作復活の道程の中で，若手芸術家たちは，マヌエル・カルガレイロ（1927年生）作品に見られるが如きアズレージョの絵柄や，ケルビン・ラパ（1925年生）が1950年末頃及び60年代に実現した陶板上絵付けに見られる粘土の可塑性と材質の偶然性の利用に関心を寄せたのであるが，この利用は今や全面貼り付け陶板タイルに近代的視覚思考を適用したものであり，セシリア・デ・ソウザ（1937年生），マヌエラ・マドゥレイラ（1930年生）などによってもなお発展した手法である。

ポルトでは，ジュリオ・レゼンデ（1917年生）が1958年以来，建築の近代的計画との連繋においても陶芸作家としての重要な活動であるアズレージョ及び陶板における図像・形象の構図を実現したのであり，1985年作品“黒い河岸”と題する壮大なパネル壁画をもって彼の芸術活動は最高潮に達するのである。



カロウステ・グルベンキアン大通りの大壁画,
ジョアン・アベル・マンタ作,リスボン,1972-1982年.
写真:バウロ・シントラ,ラウラ・カストロ・カルダス

20世紀 アズレージョ制作の様々な計画



保健所,
エドゥアルド・ネリ作,メルトラ,1981年.
写真:バウロ・シントラ,ラウラ・カストロ・カルダス

地下鉄カンボ・グランデ駅構内パネル壁画,
エドゥアルド・ネリ作,リスボン,1987-1991年.
写真:バウロ・シントラ,ラウラ・カストロ・カルダス



マリア・ケイル (1914年生) が50年代末以降近代的な感覚を刻印した日常生活の都市空間を取り巻く審美的価値における機能主義的論理は推進される一方で、純粋な光学メカニズムと、後に18世紀のアズレージョの伝統的図像イメージの感覚を追求して実現した環境空間の創造的媒体としてアズレージョを再活用したエドゥアルド・ネリ (1938年生) のような若手芸術家たちによる新たな提案が登場してくるのである。

ジョアン・アベル・マンタ (1928年生) は、アズレージョによる全面装飾の壮大な可能性を問題視し、また継ぎ接ぎされ、壁面に取り付けられた壮大な図像パネル画を想起して、アズレージョによる簡潔かつ重要な作品を創造したのである。

地下鉄学園都市駅,
マリア・エレナ・ヴィエイラ・ダ・シルヴァ作,
リスボン,1989年頃.
写真:パウロ・シントラ,ラウラ・カストロ・カルダス



地下鉄コレジオ・ミリタール駅,
マヌエル・カルガレイロ作,リスボン,1989年頃.
写真:パウロ・シントラ,ラウラ・カストロ・カルダス

フェルナンド・ベソーア遭遇,
地下鉄アルト・ドス・モイニョス駅,
ジュリオ・ボマル作,
リスボン,1989年頃.



地下鉄シェラス駅,
ジョルジ・マルティンス作,
リスボン,1988年.
写真:リスボン地下鉄

地下鉄セテ・リオス駅,
ジュリオ・レゼンデ作,リスボン,1995年.
写真:リスボン地下鉄



地下鉄オリエンテ駅,
ロドリゴ作,リスボン,1998年.
写真:リスボン地下鉄

地下鉄ランジェイラス駅,
サ・ノゲイラ作,リスボン,1988年.
写真:パウロ・シントラ,ラウラ・カストロ・カルダス



20世紀 リスボン地下鉄の大キャンペーン

リスボン地下鉄は、50年代に始まったアズレージョの記念碑的な装飾及び公共空間への再利用を目指す最も広範に実施されたキャンペーンの受容母体であり、1987年新駅構内の装飾を、マリア・エレナ・ヴィエイラ・ダ・シルヴァ（1908年－1992年）、ジュリオ・ボマル（1926年生）、マヌエル・カルガレイロ（1927年）、サ・ノゲイラ（1921年生）、エドゥアルド・ネリ（1938年生）らの芸術家たちに依頼したのである。1998年までに完成した新路線開通とともに、ジュリオ・レゼンデ（1917年生）、ケルビン・ラバ（1925年生）、メネス（1926年－1995年）、セシーリア・デ・ソウザ（1937年生）、マルティンス・コレイア（1920年－1999年）、ジョアキン・ロドリゴ（1912年－1997年）らの老壮年芸術家は、ジョルジ・マルティンス（1940年生）、コスタ・ピニエロ（1932年生）、グラッサ・ペレイラ・コウティニーヨ（1944年生）のようなより若い作家に伍して、新たな内装壁画の制作に招かれたのである。また、中国出身仏抽象画家ザオ・ウー・キー[趙無極]（1921年－1998年）、ダブリン生まれ米国抽象画家ショーン・スカリー（1945年生）、

オーストリアの画家フンデルトヴァッサー（1928年生）の参画によってアズレージョ装飾が国際的に認知されたのである。

壁画“修道院長聖ブランダンの航海”，
イルダ・ダヴィド作，
1998年リスボン万国博覧会場公園，
リスボン，1998年，
写真：ルイス・アゼヴェード



海洋博物館（概観），
アイヴァン・チャマイエフ，
1998年リスボン万国博
覧会場公園，リスボン，
1998年，
写真：写真工房
オーメン・ア・マキナ

水庭園概観“陰影プロジェクト”，
フェルナンダ・フラガテイロ作，
1998年リスボン万国博覧会場公園，リスボン，1998年，
写真：ティアゴ・ヴェナンシオ



マレシャル・ゴメス・ダ・コスタ大通りの高架橋，
ペドロ・カプリタ・レイス作，リスボン，1998年，
写真：ルイス・アゼヴェード



パネル画“ピカ・ド・サバト”，
サンタ・アポローニア駅附近，
リスボン，1999年，ベラ・シルヴァ作，
写真：パウロ・シントラ，ラウラ・カストロ・カルダス

20世紀 他の大きな公共作品

20世紀最後を飾る大いなるリスボン万国博覧会エキスポ98開催にあたって，リスボン東部地域の再開発は，アズレージョ装飾と陶板による壮大な装飾壁画を珍重するポルトガル人の美的感覚の堅持に関する今日の妥当性を確認することを可能にしたのである。ペドロ・カプリタ・レイス（1956年生）とペドロ・カスケイロ（1959年生）によって工業生産されたアズレージョの直接利用，イルダ・ダヴィド（1955年生）あるいはフェルナンダ・フラガテイロ（1962年生）の図像・形象における陶板素材の感覚的存在感，情報处理的に加工された巨大な海洋生物の造型制作に，幾何学文様の手工業生産によるアズレージョの伝統を復活させ，海洋博物館内装構図を創造した国際的芸術家ロンドン出身のアイヴァン・チャマイエフ（1932年生）の内面に審美的木霊を反響させていると言えるのである。

おわりに…

しかしながら，直接制作の気概は忘れられてはいないのである。我々は，アズレージョの釉薬焼成表面に象徴記号を刻印するルイス・カマシヨ（1956年生）のように直接製作を試行錯誤して追求することに余念のない若

手の芸術家たち，あるいはポルトガルにおけるこの芸術の物語性が豊かで滑稽味溢れる伝統を踏襲してアズレージョの絵柄復活を試みるベラ・シルヴァ（1966年生）に関心を抱くやはり若手の芸術家たちに出会うのである。



製作

カモンイス研究機構
所長 ジョルジ・コウト

監修

カモンイス研究機構
アナ・パウラ・ザカリアス
クリスティナ・カエターノ

美術監修

国立アズレージョ博物館
パウロ・エンリケス

テキスト

アレシャンドレ・ノブレ・パイ
ジョアン・ペドロ・モンテイロ
パウロ・エンリケス

写真提供

ポルトガル博物館研究所・写真記録部門
カルロス・モンテイロ
フランシスコ・マティアス
ジョゼ・ベソーア
ヴィトール・フランコ

リスボン地下鉄

ニコラス・レモニエール
パウロ・シントラ
ラウラ・カストロ・カルダス

1998年リスボン万国博覧会場公園

ルイス・アゼヴェード
写真工房オーメン・ア・マキナ
ティアゴ・ヴェナンシオ

デザイン

アトリエ ヌーノ・ヴァーレ・カルドーン

翻訳

スペイン語版 レオン・アコスタ
英語版 リチャード・ロジャース

印刷（オリジナル・テキスト）

グラフィック・アート テキスタイプ株式会社

資料



Produção
Instituto Camões
Presidente
Jorge Couto

Coordenação Geral
Instituto Camões
Ana Paula Zacarias
Cristina Caetano

Coordenação Científica
Museu Nacional do Azulejo
Paulo Henriques

Textos
Alexandre Nobre Pais
João Pedro Monteiro
Paulo Henriques

Fotografia
DDF do IPM
Divisão de Documentação Fotográfica do
Instituto Português de Museus
Carlos Monteiro
Francisco Matias
José Pessoa
Victor Franco

Metropolitano de Lisboa
Nicolas Lemonnier
Paulo Cintra e Laura Castro Caldas

Parque das Nações
Luís Azevedo
Homem à Máquina
Tiago Venâncio

Design
atelier Nuno Vale Cardoso

Tradução
Léon Acosta
Versão Castelhana
Richard Rogers
Versão Inglesa

Pré-impressão e Impressão
Textype
Artes Gráficas, Lda.

Nota de Abertura

A presente exposição nasceu de uma profícua colaboração entre o Instituto Camões e o Museu Nacional do Azulejo com o objectivo de tornar mais conhecida no mundo, de uma forma simples e acessível, uma das expressões mais originais da cultura portuguesa.

O Azulejo português constitui o exemplo vivo de uma arte profundamente sincrética, a expressão de uma cultura plural e dialogante e um dos contributos mais criativos para o enriquecimento do património artístico mundial.

Misto de tradição e de originalidade, o Azulejo conta, através da sua história, a nossa História, a evolução da sociedade e da cultura, integrando elementos tão diversos quanto a sabedoria islâmica, o espírito renascentista, o exotismo das

descobertas, a inspiração da Europa do Norte ou o fascínio do Oriente.

Divulgar a Cultura Portuguesa através do Azulejo representa uma aposta intencional numa arte viva que transmite uma marca de diálogo multicultural capaz de afirmar a diversidade como factor de criatividade e de inovação.

Jorge Couto

Presidente do Instituto Camões

Apresentação

O Azulejo é uma das expressões mais fortes da Cultura em Portugal e uma das contribuições mais originais do génio dos portugueses para a Cultura Universal.

Aqui, o Azulejo ultrapassou largamente a mera função utilitária ou o seu destino de Arte Ornamental e atingiu o estatuto transcendente de Arte, enquanto intervenção poética na criação das arquitecturas e das cidades.

A escolha do Azulejo feita pelo Instituto Camões, como tema para a divulgação internacional de um dos aspectos da Cultura Portuguesa, é assim de grande acerto e oportunidade, e foi com empenho que o Museu Nacional do Azulejo apoiou cientificamente esta produção.

A existência de um Museu Nacional do Azulejo em Lisboa torna bem evidente o valor desta Arte em Portugal, não só pelo imenso Património existente por todo o

país e pelas antigas partes do Império, entre o Brasil, as Áfricas e até a Índia, mas também pelo que representa, no passado e ainda na actualidade, da inteligência prática e da sensibilidade dos portugueses.

O Museu Nacional do Azulejo é hoje um dos mais importantes Museus de Cerâmica do Mundo e constitui, mais do que uma sugestão de coleccionar azulejos, um convite a visitar o País em busca dos monumentais conjuntos ainda nos seus lugares de origem, percebendo-se bem a relação profunda entre o Azulejo, a arquitectura e a cidade.

O Museu Nacional do Azulejo funciona como um centro de estudos de Cerâmica, sobretudo de revestimento arquitectónico, onde é fundamental a investigação na área da História de Arte e da Cerâmica, na Inventariação e também na Conservação e Restauro de Azulejo.

Do mesmo modo como no Museu Nacional do Azulejo em Lisboa se formula um convite a visitar os Azulejos existentes ao longo de Portugal, faço também votos para que esta exposição seja um convite para conhecer os fascinantes revestimentos de azulejos portugueses, ou que deles seja uma evocação eficaz, em notícia longínqua.

Paulo Henriques

Director do Museu Nacional do Azulejo

Aspecto da Sala dos Árabes,
Palácio Nacional de Sintra,
c. 1500.

foto: Carlos Monteiro (DDF-IPM)

Projecto para a Aerogare de Luanda,
Maria Keil, 1954.

foto: Paulo Cintra e Laura Castro Caldas

Azulejo: Originalidade do seu uso em Portugal

AZULEJO é a palavra portuguesa que designa uma placa cerâmica quadrada com uma das faces decoradas e vidradas.

A sua utilização é comum a outros países como Espanha, Itália, Holanda, Turquia, Irão ou Marrocos, mas em Portugal assume especial importância no contexto universal da criação artística:

1. Pela longevidade do seu uso, sem interrupção durante cinco séculos.
2. Pelo modo de aplicação, como elemento que estrutura as arquitecturas, através de grandes revestimentos no interior dos edifícios e em fachadas exteriores.
3. Pelo modo como foi entendido ao longo dos séculos, não só como arte decorativa mas como suporte de renovação do gosto e de registo de imaginário.

Fachada da Fábrica Viúva Lamego,
Lisboa, Ferreira das Tabuletas, 1865.

foto: Paulo Cintra e Laura Castro Caldas

Pormenor do “Casamento da Galinha”,
c. 1665, MNA inv. 400.

foto: José Pessoa (DDF-IPM)

“História do Chapeleiro”,
c. 1800, MNA inv. 227f.

foto: (DDF-IPM)

Refeitório do Convento de São João,
Museu de Aveiro,
primeira metade do século XVII.

foto: José Rúbio (DDF-IPM)

Azulejo em Portugal: suporte de tolerância entre o exotismo e a sensualidade

O AZULEJO é um elemento identificativo da Cultura portuguesa, revelando algumas das suas matrizes profundas:

1. A capacidade de diálogo com outros Povos, evidente pelo gosto por Exotismos em que aos temas de uma cultura europeia se misturam, por exemplo, os das culturas árabes e indianas.
2. Um expedito sentido prático, revelado no uso de um material convencionalmente pobre, o azulejo, como meio de qualificação estética dos espaços interiores dos edifícios e dos espaços urbanos.
3. Uma específica sensibilidade que em Portugal se orienta mais para valores de Sensualidade do que de Conceito, manifesta logo pela preferência de um material colorido, reflector de luz, pela expressão imediata da pintura, e a escolha das próprias imagens mais centrada na descrição do real.

Registo com “Nossa Senhora do Carmo”, Fabrico de Coimbra, 1770 - 1780,
MNA inv. 6111.

foto: José Pessoa (DDF-IPM)

Frontal de altar,
primeira metade do século XVII, *MNA inv. 133.*

foto: Francisco Matias (ANF-IPM)

Frontal de altar,
Palácio Nacional de Sintra,
c. 1500.

foto: Nicolas Lemonnier

Convento da Conceição,
Sala do Capítulo, Beja,
primeiro quartel do século XVI.
foto: Paulo Cintra e Laura Castro Caldas

Séculos XV · XVI **A tradição islâmica**

As primeiras utilizações conhecidas do azulejo em Portugal como revestimento monumental das paredes foram realizadas com azulejos hispano-mouriscos, importados de Sevilha cerca de 1503.

A presença árabe na Península Ibérica fez-se sentir pela permanência de uma prática da Cerâmica, sendo Sevilha o grande centro produtor de azulejos ainda nas técnicas arcaicas de corda-seca e aresta, até meados do século XVI.

A evolução dos motivos passou das laçarias e encadeados geométricos mouriscos para temas vegetais e animalistas europeus, entre o gótico e o puro gosto Renascença.

Contudo permanece em Portugal, mais do que os motivos em si, um gosto mourisco pelo excesso em revestimentos decorativos totais dos espaços, espécie de horror ao vazio.

Esfera armilar,
Palácio Nacional de Sintra,
c. 1500.

foto: Nicolas Lemonnier

Sé de Coimbra,
início do século XVI.
foto: Paulo Cintra e Laura Castro Caldas

Igreja de São Roque,
Francisco de Matos,
Lisboa, 1584.
foto: Victor Franco (DDF-IPM)
vv

Azulejos de Rodapé,
Quinta da Bacalhoa
Casa do Tanque, Azeitão,
c. 1565.
foto: Nicolas Lemonnier

“Douro”, Quinta da Bacalhoa,
Casa do Tanque, Azeitão,
c. 1565.
foto: Nicolas Lemonnier

Século XVI **A influência da Itália e da Flandres**

O desenvolvimento da Cerâmica em Itália com a possibilidade de se pintar directamente sobre o azulejo, em técnica de majólica, permitiu alargar a realização de composições com diversas figurações, historiadas e decorativas.

Ceramistas italianos fixaram-se na região da Flandres e divulgaram os motivos decorativos maneiristas e os temas da Antiguidade Clássica.

Para Portugal fizeram-se encomendas na Flandres e a fixação de ceramistas flamengos em Lisboa propiciou o início de uma produção portuguesa a partir da segunda metade do século XVI.

Modelos de circulação internacional, oriundos de uma estética maneirista da Flandres, são utilizados agora por pintores de azulejo que realizam composições monumentais, feitas com saber erudito de Mestres em desenho e pintura, como Francisco e Marçal de Matos.

“Cavaleiro”, Antuérpia, 1558,
proveniente do Paço Ducal de Vila Viçosa,
MNA inv. 849.

foto: Francisco Matias (DDF-IPM)

Painel de Nossa Senhora da Vida,
Marçal de Matos,
c. 1580, *MNA inv. 138.*
foto: José Pessoa (DDF-IPM)

Igreja de Jesus,
Setúbal, finais do século XVI.
foto: Nicolas Lemonnier

Igreja de Marvila,
Santarém, 1617.
foto: Paulo Cintra e Laura Castro Caldas

Século XVII **Azulejos de repetição**

Fixado em Portugal o gosto por revestimentos cerâmicos monumentais em igrejas e palácios, era dispendiosa a encomenda de grandes composições únicas, adequadas a cada espaço, optando-se, de modo mais frequente, por azulejos de repetição.

Entre finais do século XVI e inícios do XVII realizaram-se composições de enxaquetados, azulejos de cor lisa que, na sua alternância, iam criando malhas decorativas nas paredes. Apesar de serem baratos os azulejos, a sua aplicação era complexa e lenta, factor que tornava o processo dispendioso, levando ao seu gradual abandono.

Azulejos de padrão, produzidos em grande quantidade e de fácil aplicação, vieram então a ser utilizados primeiro em módulos de repetição com 2 × 2 azulejos, depois em módulos maiores que atingiram 12 × 12 azulejos, geradores de fortes ritmos em

diagonal.
Em qualquer destas utilizações de azulejos enxaquetados e de padrão, era essencial o uso de cercaduras e barras para uma eficaz integração nos contornos das arquitecturas.

Sala dos Cisnes,
Palácio Nacional de Sintra, c. 1500.
foto: Nicolas Lemonnier

Igreja de Marvila,
Santarém, 1635 · 1639.
foto: Paulo Cintra e Laura Castro Caldas

“Ponta de Diamante”,
Igreja de São Roque, Lisboa,
finais do século XVI.
foto: Nicolas Lemonnier

Capela de Santo Amaro,
Lisboa, 1670 · 1680.
foto: Paulo Cintra e Laura Castro Caldas

Frontal de altar,
Convento de Nossa Senhora
da Esperança, Alcáçovas,
segundo quartel do século XVII.
foto: Paulo Cintra e Laura Castro Caldas

Século XVII **A liberdade de interpretação**

Em Portugal os pintores de azulejos serviam-se de gravuras de ornamentos que lhes chegavam da Europa para criarem

revestimentos cerâmicos destinados a grandes superfícies parietais, trabalho que obrigava a uma imaginativa transposição de escala.

Entre estes destacam-se no século XVII os chamados “grotescos”, motivos profanos da antiga Roma recuperados pelo pintor Rafael, no século XVI, para decorações do Vaticano. Divulgadas na Europa, em Portugal foram usados no revestimento de igrejas, embora envolvendo temas religiosos.

Pelo seu carácter fantástico, eram os “grotescos” do agrado de um povo que contactava culturas distantes. Daí que os pintores de azulejos se inspirassem igualmente nas “chitas”, exóticos tecidos estampados provenientes da Índia que em Portugal se usaram como frontais de altar, transpondo-os para cerâmica, aliando-se por vezes a temas ocidentais e ajustando-se a uma simbologia católica, no que é uma das mais interessantes evidências de transculturação nas artes decorativas portuguesas.

“Caça ao leopardo”,
terceiro quartel do século XVII,
MNA inv. 137.
foto: José Pessoa (DDF-IPM)

Igreja paroquial de Carcavelos,
1650 · 1675.
foto: Nicolas Lemonnier

Frontal de altar,
segundo quartel do século XVII,

MNMC inv. 1439.
foto: José Pessoa (DDF-IPM)

“Macacaria”,
Palácio Fronteira,
Lisboa, terceiro quartel do século XVII.
foto: Nicolas Lemonnier

“Galeria das Artes”,
Palácio Fronteira, Lisboa, c. 1670.
foto: (DDF-IPM)

Cortejo de Anfitriote e Neptuno,
c. 1670, *MNA inv. 141.*
foto: Francisco Matias (DDF-IPM)

Século XVII **A diversidade da figuração**

Sendo os azulejos figurativos concebidos em sintonia com o espaço, sagrado ou civil, a que se destinavam, constituíram-se nas oficinas verdadeiros repertórios de gravuras, utilizadas em diferentes encomendas.

Cenas religiosas, de caça, guerreiras, mitológicas e satíricas, eram transpostas para azulejo, interpretadas em colorido livre por artífices sem formação académica, aplicadas em grandes superfícies arquitectónicas ou, em escala mais reduzida, substituindo a pintura a óleo de tradição europeia.

A Igreja encomendou pequenos painéis avulsos com figuras de santos, emblemas e

cenas narrativas religiosas, ainda em pintura ingénua se comparada com os grandes ciclos religiosos do século seguinte.

A Nobreza era o encomendante do azulejo profano, que destinava à decoração dos novos espaços palacianos que construiu em Lisboa e no campo após a Restauração da Independência de Portugal da coroa espanhola em 1640.

O palácio dos Marquês de Fronteira em Lisboa, é um dos mais significativos núcleos da época e nele surgem, a par dos temas mitológicos e de batalhas, as cenas satíricas designadas por “macacarias”, carregadas de ironia e sentido de “disparate”.

Alegoria Eucarística,
terceiro quartel do século XVII,
MNA inv. 173.
foto: José Pessoa (DDF-IPM)

Musa Tália,
c. 1670, *MNA inv. 6914.*
foto: José Pessoa (DDF-IPM)

Igreja da “Madre de Deus”,
Lisboa, c. 1700.
foto: Nicolas Lemonnier

Séculos XVII · XVIII **As obras encomendadas na Holanda**

A partir do último quartel do século XVII e durante quase cinquenta anos, importaram-se dos Países Baixos conjuntos monumentais de azulejos.

Concebidos por pintores qualificados como Willem van der Kloet e Jan van Oort, a superioridade técnica dos azulejos holandeses bem como a sua pintura a azul, citando a porcelana da China, foram do agrado do público português. Para este sucesso contribuiu o esforço de aproximação ao nosso gosto, na realização de conjuntos monumentais.

Estas importações obrigaram à reacção das oficinas nacionais, que chamam a si pintores com formação na pintura académica, respondendo assim a uma clientela agora mais exigente, e perante os novos azulejos portugueses assistiu-se ao abandono natural das importações, datando a última grande encomenda de 1715.

Para além dos grandes painéis figurativos, chegaram-nos também dos Países Baixos azulejos comuns, chamados de “figura avulsa”, cada um representando uma cena autónoma, produção intimista própria ao gosto holandês, mas aplicados em Portugal de acordo com a nossa tradição, com molduras pintadas no azulejo.

Sala dos painéis,
Palácio Fronteira, c. 1670.

foto: Nicolas Lemonnier

Igreja da “Madre de Deus”,
Lisboa, c. 1700.

foto: Nicolas Lemonnier

Quinta da Capela,
Sintra, António de Oliveira Bernardes,
primeiro quartel do século XVIII.

foto: Nicolas Lemonnier

Capela de São Filipe,
Setúbal, Policarpo de Oliveira Bernardes,
1736.

foto: Nicolas Lemonnier

“Lava-pés”, Rua das Amoreiras,
Lisboa, António de Oliveira Bernardes,
primeiro quartel do século XVIII.

foto: Nicolas Lemonnier

“Conquista de Lisboa”,
Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa,
Manuel dos Santos, c. 1710.

foto: Nicolas Lemonnier

Século XVIII **O Ciclo dos Mestres**

No início de setecentos, o pintor de azulejo volta a assumir o estatuto de artista assinando, com frequência, os seus painéis.

O precursor desta situação foi o espanhol Gabriel del Barco, activo em Portugal em finais do século XVII, introduzindo um gosto por envolvimento decorativo mais exuberante, e uma pintura liberta do contorno rigoroso do desenho.

Estas inovações abriram caminho a outros

artistas, dando início a um período áureo da azulejaria portuguesa — o *Ciclo dos Mestres* — reacção às importações holandesas, tendo os pintores aplicado às suas obras uma original espontaneidade na utilização mais livre e pictórica das gravuras, e na criatividade das composições de azulejos ajustadas aos espaços arquitectónicos.

António Pereira, Manuel dos Santos e o monogramista PMP, são os pintores mais importantes, devendo-se, no entanto, destacar António de Oliveira Bernardes e o seu filho Policarpo de Oliveira Bernardes.

Exímio na composição, António foi o Mestre por excelência na modelação das figuras e tratamento dos espaços envolventes, e com a sua grande capacidade técnica e artística, o principal responsável pelas mais sofisticadas criações da azulejaria figurativa portuguesa deste período.

Cena Mitológica, Gabriel del Barco,
c. 1695, *MNA inv. 900*.

foto: José Pessoa (DDF-IPM)

Retratos dos Marquês de Minas,
Palácio dos Marquês de Minas, Lisboa,
Mestre PMP,
primeiro quartel do século XVIII.

foto: Nicolas Lemonnier

Escadaria, Palácio dos Marquês de Minas, Lisboa,
meados do século XVIII.

foto: Nicolas Lemonnier

Escadaria, Palácio dos Marquês de Minas, Lisboa,
PMP, primeiro quartel do século XVIII.

foto: Nicolas Lemonnier

Figuras de convite, Paço dos Arcebispos,
escadaria, Santo Antão do Tojal, c. 1730.

foto: Nicolas Lemonnier

Século XVIII **A Grande Produção Joanina**

No segundo quartel do século XVIII assistiu-se a um aumento sem precedentes do fabrico de azulejos, o que se ficou, também, a dever a grandes encomendas chegadas do Brasil.

É o período da *Grande Produção*, em parte coincidente com o reinado de D. João V (1706-1750), a que correspondeu o uso dos maiores ciclos de painéis historiados jamais executados em Portugal.

O aumento da produção conduziu à repetição das figurações, ao recurso a motivos seriados como albarradas e à simplificação da pintura das cenas, ganhando as molduras grande importância cenográfica.

Num prolongamento do *Ciclo dos Mestres*, evidenciam-se, ainda, pela qualidade da obra, alguns pintores como Nicolau de Freitas, Teotónio dos Santos ou Valentim de Almeida.

A par dos temas religiosos encomendados

pela Igreja, utilizam-se agora para os palácios mais cenas bucólicas, mitológicas, de caça e guerreiras, ou relacionadas com um dia a dia cortês, bem patente nas chamadas *figuras de convite* colocadas nas entradas.

“Albarradas”, Paço dos Arcebispos, igreja, Santo Antão do Tojal, primeira metade do século XVIII.

foto: Nicolas Lemonnier

Palácio Nacional de Queluz, Sala das Mangas, último quartel do século XVIII.

foto: Nicolas Lemonnier

Palácio do Marquês de Pombal, Casa da Pesca, Oeiras, terceiro quartel do século XVIII.

foto: Nicolas Lemonnier

Palácio dos Condes de Mesquitela, Lisboa, terceiro quartel do século XVIII.

foto: Nicolas Lemonnier

Século XVIII **O Rocóco**

Em meados do século dão-se mudanças no gosto da sociedade portuguesa com a adopção de uma gramática decorativa influenciada pelo estilo Regência francês, mas sobretudo pelo Rocóco, através de gravuras provenientes da Europa central.

A preferência por formas orgânicas cujo exemplo típico é o concheado irregular, verifica-se em composições delicadas onde os efeitos decorativos são alcançados pelo emprego de dois tons contrastantes de azul, e depois pelo uso de várias cores.

Os painéis figurativos da época mostram, maioritariamente, cenas galantes e bucólicas, vindas de gravuras de Watteau.

O Terramoto que destruiu Lisboa em 1755 obrigou à reconstrução da cidade sendo para esse efeito recuperada a padronagem como meio capaz de animar uma Arquitectura que, pela urgência da reedificação, se tornara muito depurada e funcional. Este tipo de azulejo ficou conhecido como pombalino, designação proveniente do nome do ministro do rei D. José I (r. 1750-1777), responsável pela reconstrução de Lisboa, o Marquês de Pombal.

A par dos temas religiosos nas igrejas, tiveram grande divulgação pequenos painéis de devoção ou *registos*, colocados nas fachadas dos edifícios como protecção contra as grandes catástrofes.

Padrão decorativo “pombalino”, ca. 1760 - 1780, *MNA inv. 914*.

fotografia: José Pessoa (DF-IPM)

Quinta dos Azulejos, Lisboa, terceiro quartel do século XVIII.

foto: Nicolas Lemonnier

Igreja de São Julião, Mafra, 1807 - 1808.

foto: Carlos Monteiro (DDF/IPM)

Silhar ornamental, Lisboa, c. 1800, Museu da Cidade inv. 499.

foto: Carlos Monteiro (DDF/IPM)

Séculos XVIII · XIX **O Neoclássico**

No final do século XVIII e com origem, em grande parte, na Real Fábrica de Louça do Rato, de Lisboa, a azulejaria assimila o neoclassicismo, estilo internacional divulgado através das gravuras de Robert e James Adam, e associado no azulejo português com paisagens executadas por Jean Pillement.

Os painéis cerâmicos são agora silhares baixos e articulam-se com a pintura a fresco, de que citam os fundos brancos, desadornados, dotando-se de uma leveza e de uma profusa variedade de temas e composições que tornam esta produção uma das mais surpreendentes.

Os painéis são preenchidos com ornatos leves, de requintada policromia e sem expressão de volume, marcando-se os centros com medalhões monocromáticos de execução caligráfica, correspondendo ao gosto da nova burguesia que surge também como importante encomendante de azulejos.

Estes narram histórias de ascensões sociais, representam figuras elegantes da época, enquanto a Igreja não abandona os tradicionais ciclos religiosos e a nobreza os temas anteriormente preferidos.

Palacete Pombal, Lisboa, c. 1800.

foto: Carlos Monteiro (DDF-IPM)

Painel historiado, Fundação José Berardo, Funchal, c. 1805.

foto: Carlos Monteiro (DDF/IPM)

Padrão D. Maria, Col. Feliciano David e Graciete Rodrigues, c. 1800.

foto: Carlos Monteiro (DDF/IPM)

Fachada de azulejos, Largo Rafael Bordalo Pinheiro, Lisboa, Ferreira das Tabuletas, 1864.

foto: Nicolas Lemonnier

Século XIX **As fachadas de azulejo**

Com a afirmação definitiva de uma burguesia ligada ao comércio e à indústria, (re)nascida do caos económico em que Portugal ficou mergulhado após as invasões francesas (1807-1811) e a guerra civil entre absolutistas e liberais (1832-1834), existe um novo uso do azulejo.

Na segunda metade do século XIX o azulejo de padrão, de menor custo, cobre milhares de fachadas, produzido por fábricas de Lisboa — Viúva Lamego, Sacavém, Constância, Roseira — do Porto e Gaia — Massarelos, Devezas.

Utilizando técnicas semi-industriais ou industriais, permitindo uma maior rapidez e rigor de produção, as fachadas com azulejo de padrão e cercaduras delimitando as portas e janelas, são elementos fundamentais, através da cor e variações de luz, da identidade urbana em Portugal.

Concentrando-se principalmente as unidades fabris no Porto e Lisboa, definiram-se duas sensibilidades. No norte é característico o recurso a relevos pronunciados, num gosto pelo volume e pelo contraste de luz e sombra; no sul mantêm-se as padronagens lisas de memória antiga, transpondo-as dos espaços interiores, para uma quase ostensiva aplicação exterior nas fachadas.

Fachada de azulejos,

Rua Marquês de Abrantes, Lisboa, segunda metade do século XIX.

foto: Nicolas Lemonnier

Fachada de azulejos, Rua dos Anjos, Lisboa, início do século XX.

foto: Carlos Monteiro (DDF-IPM)

Fachada de azulejos,

Campo de Santa Clara, Lisboa, Ferreira das Tabuletas, c. 1860.

foto: Nicolas Lemonnier

Fachada de azulejos, Casa Féta,

Setúbal, Ferreira das Tabuletas, c. 1860.

foto: Nicolas Lemonnier

Séculos XIX · XX

Os ecletismos

A arquitectura assume através das fachadas austeras a função de suporte de figurações diversas.

O preenchimento das paredes de simples prédios de aluguer, associado à produção fabril de motivos repetitivos, não impediu a realização de composições “de autor”, destacando-se Luís Ferreira (1807-?), conhecido como *Ferreira das Tabuletas*, com os seus exuberantes painéis com vasos de flores, árvores e figuras alegóricas, tratadas em “trompe l’oeil”, obras verdadeiramente originais, directamente pintadas pelo autor, reflexo da cultura eclética do Romantismo que marcou a sociedade portuguesa na segunda metade do século XIX.

Prolongando este gosto deve lembrar-se Jorge Colaço (1868-1942), pintor com trabalho na pintura a óleo, que ficou notável como autor de grandes composições de azulejo, na Fábrica de Sacavém e depois na Fábrica Lusitânia, ambas em Lisboa. A sua obra cerâmica fez permanecer, já em pleno século XX, um gosto assumidamente historicista, de concepção tardo-romântica que visava

enaltecer figuras e episódios relevantes da identidade pátria.

Fachada de azulejos, Quinta de São Mateus, Dafundo,

Ferreira das Tabuletas, c. 1860.

foto: Nicolas Lemonnier

“Ala dos Namorados”,

Pavilhão Desportivo “Carlos Lopes”,

Lisboa, Jorge Colaço, 1922 · 27.

foto: Paulo Cintra e Laura Castro Caldas

“Adamastor”, Palace Hotel de Buçaco,

Jorge Colaço, Fábrica de Sacavém, 1907.

foto: Paulo Cintra e Laura Castro Caldas

“Lisbonne aux mille couleurs”,

Paolo Ferreira, 1937, MNA inv. 5928.

foto: José Pessoa (DDF-IPM)

Painel de Azulejos, Raúl Lino,

Casa do Cipreste, Sintra, c. 1915.

MNA inv. 175

Século XX

De Rafael Bordalo Pinheiro a Jorge Barradas

Os Revivalismos ecléticos e as fachadas de azulejo, prolongar-se-ão nas três primeiras décadas do século XX.

Rafael Bordalo Pinheiro (1847-1905) tentará uma experiência de produção de Cerâmica Artística na Fábrica de Faianças

das Caldas da Rainha onde serão produzidos azulejos Arte Nova.

Em 1937, no Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris, é apresentado o painel “Lisbonne aux Mille Couleurs” do pintor Paolo Ferreira (1911-1999), integrado numa arquitectura moderna e numa linguagem francamente modernista.

Cabará contudo a Jorge Barradas (1894-1971) a grande revitalização da Cerâmica Artística em Portugal, moderna na realização e aplicação arquitectónica.

A sua actividade, muito centrada numa estilização figurativa e numa sofisticada procura de efeitos cerâmicos, iniciou-se em 1945 e, trabalhando na Fábrica Viúva Lamego, tornou-se um Mestre da Cerâmica para jovens artistas que se revelariam no pós-guerra.

Azulejos relevados com gafanhotos,

Rafael Bordalo Pinheiro,

c. 1905, MNA inv. 185.

foto: José Pessoa (DDF-IPM)

Nossa Senhora com o Menino,

Jorge Barradas, meados do século XX,

Museu da Cidade, Lisboa.

foto: Paulo Cintra e Laura Castro Caldas

Fachada da leitaria “A Camponesa”,

Lisboa,

José António Jorge Pinto, 1908.

Paredão da Avenida Infante Santo,

Maria Keil, Lisboa, 1956 · 1958.

foto: (DDF-IPM)

Estação de Metropolitano dos Anjos

Maria Keil, Lisboa, 1965.

foto: Paulo Cintra e Laura Castro Caldas

Século XX

A renovação dos anos 50: os desenhadors de azulejo

A década de 1950 correspondeu a inequívoca adesão a parâmetros funcionalistas internacionais na arquitectura, e para muitos dos edifícios e espaços urbanos construídos então foi solicitado pela nova geração de arquitectos a participação de jovens artistas plásticos como Júlio Resende (n. 1917), Júlio Pomar (n. 1926), Sá Nogueira (n. 1921), para a criação de painéis de azulejos.

O desenvolvimento urbano levava igualmente à introdução de novos equipamentos como o Metropolitano de Lisboa cujas estações, praticamente até 1972, foram cobertas com composições de azulejo segundo projectos desenhados por Maria Keil (n. 1914), numa linguagem fundamentalmente abstracta, renovando moderna e definitivamente a tradição portuguesa do gosto por revestimentos cerâmicos envolventes e totais.

Edifício com padronagem de azulejo,
José Carlos Loureiro, Porto, 1958.

foto: Paulo Cintra e Laura Castro Caldas

Pousada de Santa Catarina,

Júlio Resende, Miranda do Douro, 1959.

foto: Carlos Monteiro (DDF-IPM)

Estudo para uma parede da Estação
Alameda do Metropolitano de Lisboa,
Maria Keil, Lisboa, 1971.

foto: Paulo Cintra e Laura Castro Caldas

Painel da Ribeira Negra,

Júlio Resende, Porto, 1983 · 1985.

foto: Carlos Monteiro (DDF-IPM)

Jardim público de Almada,

Manuel Cargaleiro, 1956.

foto: Paulo Cintra e Laura Castro Caldas

Século XX

A renovação dos anos 50: os ceramistas

Na senda de recuperação do fazer cerâmico levado a cabo por Jorge Barradas (1894-1971), jovens artistas interessaram-se pela pintura do azulejo, como Manuel Cargaleiro (n. 1927), e pela exploração da plasticidade do barro e do acaso dos materiais como se percebe nos revestimentos em placas que Querubim Lapa (n. 1925) realizou nos anos finais de 1950 e nas décadas seguintes, aplicação de um pensamento visual moderno à cerâmica agora de revestimento, desenvolvida também por Cecília de Sousa

(n. 1937) e Manuela Madureira (n. 1930), entre outros.

No Porto o pintor Júlio Resende (n. 1917) constrói desde 1958, também em articulação com modernos projectos de arquitectura, uma importante actividade de ceramista, composições figurativas em azulejo e placas cerâmicas culminando no seu imenso painel Ribeira Negra, de 1985.

Casa da Sorte,

Lisboa, Querubim Lapa, 1963.

foto: Paulo Cintra e Laura Castro Caldas

Paredão da Avenida Calouste
Gulbenkian

João Abel Manta, Lisboa, 1972 · 1982.

foto: Paulo Cintra e Laura Castro Caldas

Século XX

Outros projectos para Azulejo

Prosseguindo a lógica funcionalista de qualificação estética dos espaços urbanos quotidianos, em que Maria Keil (n. 1914) inscreveu desde finais dos anos 50 uma referência moderna, surgem novas propostas de jovens artistas como Eduardo Nery (n. 1938) que reutiliza o azulejo enquanto veículo criador de ambientes, actualizados em exploração de mecanismos ópticos puros, e mais tarde, dos sentidos das imagens tradicionais do azulejo do século XVIII.

João Abel Manta (n. 1928), questionando a

possibilidade monumental do revestimento de azulejo, e lembrado dos imensos painéis figurativos desmembrados e reaplicados nas paredes, cria uma breve mas importante obra em azulejo.

Centro de Saúde,

Eduardo Nery, Mértola, 1981.

foto: Paulo Cintra e Laura Castro Caldas

Revestimento interior da Estação do
Campo Grande do Metropolitano

Eduardo Nery, Lisboa, 1987 · 1991.

foto: Paulo Cintra e Laura Castro Caldas

Estação Cidade Universitária
do Metropolitano,

Maria Helena Vieira da Silva, Lisboa,
c. 1988.

foto: Paulo Cintra e Laura Castro Caldas

Estação Colégio Militar do
Metropolitano,

Manuel Cargaleiro, Lisboa, c. 1989.

foto: Paulo Cintra e Laura Castro Caldas

Fernando Pessoa a caminhar,

Estação Alto dos Moínhos

do Metropolitano,

Júlio Pomar, Lisboa, c. 1989.

Estação Chelas do Metropolitano,

Jorge Martins, Lisboa, 1988.

foto: Metropolitano de Lisboa

Século XX

As grandes campanhas do Metropolitano de Lisboa

O Metropolitano de Lisboa é responsável pela aplicação monumental de azulejos, iniciada nos anos 50, e pelas mais extensas campanhas actuais da sua reutilização em espaços públicos, encomendando, em 1987, a artistas com Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), Júlio Pomar (n. 1926), Manuel Cargaleiro (n. 1927), Sá Nogueira (n. 1921) e Eduardo Nery (n. 1938) revestimentos para novas estações.

Com a abertura de novos ramais, inaugurados até 1998, artistas mais velhos como Júlio Resende (n. 1917), Querubim Lapa (n. 1925), Menez (1926-1995), Cecília de Sousa (n. 1937), Martins Correia (1910-1999), Joaquim Rodrigo (1912-1997), foram convidados a realizar novos revestimentos, a par de outros autores mais novos como Jorge Martins (n. 1940), Costa Pinheiro (n. 1932), Graça Pereira Coutinho (n. 1944), internacionalizando-se o uso do azulejo com a participação de Zao-Wo-Ki (1921-1998), Sean Scully (n. 1945), Hundertwasser (n. 1928).

Estação Sete-Rios do Metropolitano,
Júlio Resende, Lisboa, 1995.

foto: Metropolitano de Lisboa

Gare do Oriente do Metropolitano,
Rodrigo, Lisboa, 1998.

foto: Metropolitano de Lisboa

Estação Laranjeiras do Metropolitano,
Sá Nogueira, Lisboa, 1988.

foto: Paulo Cintra e Laura Castro Caldas

**Mural, “Navigatio Sancti
Brendanni Abbatis”,**
Ilda David, Parque das Nações,
Lisboa, 1998.

foto: Luís Azevedo

Oceanário, aspecto geral,
Ivan Chermayeff,
Parque das Nações,
Lisboa, 1998.

foto: Homem à Máquina

Século XX

Outras grandes obras públicas

A recuperação da parte oriental da cidade de Lisboa, a propósito da última grande Exposição Mundial do século XX, a EXPO 98, permitiu verificar a actual pertinência do uso do azulejo e da persistência portuguesa do gosto por monumentais revestimentos cerâmicos.

A utilização imediata de azulejos industriais por Pedro Cabrita Reis (n. 1956) e Pedro Casqueiro (n. 1959), as presenças sensuais de matéria cerâmica em figurações de Ilda David (n. 1955) ou de Fernanda Fragateiro (n. 1962), encontram eco na presença internacional de Ivan Chermayeff, nas composições do

Oceanário onde recuperou a tradição do azulejo manufacturado de padrão para a figuração de grandes animais marinhos tratada informaticamente.

Final de passagem ...

Contudo o fazer directo não é esquecido e encontramos jovens artistas interessados em explorar essa via como Luís Camacho (n. 1956), inscrevendo signos sobre o vidrado dos azulejos, ou em Bela Silva (n. 1966) que recupera a pintura do Azulejo na tradição narrativa e jocosa desta Arte em Portugal.

Aspecto do Jardim da Água

“Projecto das Sombras”,

Fernanda Fragateiro,

Parque das Nações, Lisboa, 1998.

foto: Tiago Venâncio

Viaduto da Av. Marechal Gomes da Costa,

Pedro Cabrita Reis, Lisboa, 1998.

foto: Luís Azevedo

Painel da “Bica do Sapato”,

junto à Estação de Santa Apolónia,

Lisboa, 1999, Bela Silva.

foto: Paulo Cintra e Laura Castro Caldas

アズレージョ図像《カルメルの聖母マリア》を極める

大阪外国語大学 外国語学部・地域文化学科

ヨーロッパⅢ講座 [ポルトガル語コース]

宗教民俗学・視覚芸術メディア・リテラシー研究専攻

林 田 雅 至



序章——応用図像解釈学提唱

一般的に画面の色や形と、それらによって表現されている意味内容の二面性を有する視覚芸術作品。その意味内容を図像といい、それを直接的、間接的なテキスト、換言すれば、直接的な経験と文献資料による知識を基盤にして記述し、両者を関連づける学を図像学 (iconography) という。

そして、画面それ自体の研究である様式研究を重視する従来の美術史に対して、図像解釈学 (iconology) に道を拓いたのは、先駆的提唱者として知られる『サンドロ・ボッティチェリの〈ヴィーナスの誕生〉と〈春〉』(1893年)の著者アビイ・ヴァールブルク (Aby Warburg) (1866-1929)であり、その代表的研究者に、1939年『イコノロジー研究 (Studies in Iconology)』によって美術を精神史的な背景の枠組みで捉え、イコノグラフィーを前提的段階として成立する、イコノロジーの方法論を確立したエルヴィン・パノフスキー (Erwin Panofsky) (1892-1968)がいるのである。歴史学である美術史ゆえに既知の事実を出発点とし、芸術作品を成立させている歴史的、社会的、文化史的要素を総合的に再構築し、その作品のもつ本質的な、より深い意味内容を解明するのがイコノロジー研究の目的である。

ここでは新たに応用図像解釈学 (applied iconology) を提唱したい。

昨今ますます映像メディアへの関心が高まる中で、アップ・トゥー・デイトなジャーナリズム論、マスメディア

研究もさることながら、それと両輪をなすという意味において、歴史的な視座に立脚したメディア研究は不可欠であると判断する。例えば、諸外国語研究、それぞれの分野でさまざまな視野から各国別・地域別にメディア分析を行なうことは学術的にも、実学的にも意義の深いものになるであろう。

ここでいう歴史的メディア研究とは広義のイコノロジーであるが、視点としては文学・歴史学を基軸とする宗教学、民俗学、文化人類学などの隣接諸科学を包含する学際的な研究である。それ自体、学術的成果は十二分に期待出来るところである。また実学として一般的に、今後ますます必然的に映像が身近なものとなる現代社会において、映像と客観的に対峙することは肝要なことであり、本来高度な意識操作性を有する映像に無防備に晒されることは一般大衆意識の受動性が助長され、不可避免的にマインド・コントロールという危機を迎えることを意味する以上、研究は各個人の内面に客観的視座の確立を約束するものであり、また、ハード面の極端な先行状態にあるマルチメディア時代の日本において、映像メディアなどを広く包含するメディアの解釈能力、所謂《読み書き能力》であるメディア・リテラシー (media-literacy) を充実させるためのメディア教育研究がまだまだ発展途上の段階であり、体系的・系統的な段階に至っていない状況を打開する可能性を持っていると言える。

カルメル修道会の神秘主義思想とバロック芸術の美学

カルメル修道会は1156年パレスティナ・カルメル山にイタリアの巡礼、隠修士ベルトルドゥス（Bertholdus）（?-c.1195）が修道院を建設したことに端を発し、パレスティナの十字軍の失敗とともにヨーロッパ西部に移動し、托鉢修道会となった。

戒律が厳しく禁欲と祈祷を主とする純粹の瞑想修道会であり、独自の神秘主義神学を発達させ、バロック文化の精神的基調をなしたのである。特に、バロック美術の特徴は激しく力強い躍動感、劇的な感情表現、豪華絢爛とした装飾性であるが、カトリック・プロバガンダ（布教）の武器として、神の啓示を直感する歓喜、神と交感する法悦、永遠の幸福を享受する至福など宗教的体験を促す媒体の役割を演じたのである。

究極的に理性を越えた非現実的な姿を反映した造形感覚は現実を理想的な姿に再形成することを可能ならしめた。

カルメル会神秘主義思想の根幹をなすのは、洗礼時に授与される聖寵が極限にまで発展した靈魂の受動的＝客体的状態、すなわち天上の絶対神と靈魂の婚約状態（婚姻）という一体こそが靈的に最高に浄化された段階とするとある。換言すれば、聖寵下にある靈魂の浄化作用の極限状況であると言えよう。平信徒の視点に立脚すれば、この発展的段階の過程で靈魂が受動的に静謐（せいひつ）さをたたえればたたえるほど、反発するように対峙的に

心の中に存在する世俗的な欲望は無意識にせよ、ますます増幅する。

美術作品の躍動感なり、豊かな感情表現はそうした否定的なものを反映した象徴的な美的表現であり、逆説的に禁欲思想を推進する神学的根拠にもなり得ているだろう。一方、浄化作用の最終段階近くで達成される靈魂の恍惚状態もあわせてこの美的表現形成の一翼を担っていると言えるのである。

豪華絢爛な装飾建築、彫像などは純粹に浄化された靈魂から誕生する繊細さという美意識を細密画製作の如く積み重ねていくと、造型的製作においては結果必然的にボリューム感が増大するのである。また神秘思想においては幼児の心性の純粹さが強調されるが、バロック美術に天使の形象としての幼児がしばしば表現されるのはそのためである。

こうした象徴的表現の二律背反性こそがバロック時代感覚の宗教の本質を見事に反映したものと言える。所謂、彼岸の至高の神聖さと此岸の世俗的な貪欲さが表裏一体的に同居共存する世界観である。かくして、逆説的ながら、感性によってその矛盾を一気に共存可能という解決に導くのである。

ポルトガルにおけるカルメル托鉢修道会

リスボン・カルメル托鉢修道院は1385年アルジュバロタ（Aljubarrota）の戦いにおける聖者陸軍最高指令官ヌーノ・アルヴァレス・ペレイラ（D. Nun'Alvarez Pereira）（1360-1431）——

1918年福者として聖列され、11月6日が祝祭日——による戦勝祈願に基づいてリスボン・カルモ丘（Valverde）——丘陵の底部にあたるのが現在のリベルダーデ大通り——に建造されたものであるが、1755年リスボン地震で天蓋なども含めほぼ全壊した。（図版1）



1：現在のカルモ修道院（2001.8.12）

一方、リスボン聖アルベルト・カルメル跣足托鉢〔女子〕修道院（Convento das Carmelitas Descalças de Santo Alberto de Lisboa）も存在し、聖アルベルト（c.1240-1307.8.7）はシチリア生まれの若きカルメル修道士Alberto Bianco〔白アルベルト〕であるが、白百合——不滅・永遠の生命・精神力の象徴——を所持する図像が描かれる。他方、スペインの神秘的思想家、修道院改革者として1562年故郷アビラ（Avila）にカルメル修道会改革派を開き、固有の修道院を建立したイエスの聖テレサ（Santa Teresa de Jesus）（1515-1582.10.15）については、上記リスボン女子修道院にアビラ修道院で崇敬される聖女の心臓の忠実な複製リトグラフ（リスボン国立図書館アイコン室、資料請求番号:05527）が、あるいは聖女の片手のリトグラフ

（同上、資料請求番号:05531-05533）が石版画家ディアス・ダ・コスタ（Dias da Costa）によって製作され（19世紀）、崇拜の対象として安置されている。

図像《カルメルの聖母マリア》誕生

図像《カルメルの聖母マリア》は修道会固有の図版であり、エルネスト・ソアーレス監修『諸聖人図版コレクション目録』リスボン国立図書館刊、リスボン、1955年（Ernesto Soares, *Inventário da Coleção de Registos de Santos, Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisboa, 1955.）によるとリスボン国立図書館アイコン室には、62枚存在し、版画家など所謂芸術家による単独製作という芸術性の高いものが12枚（19.4%）、芸術家と印刷工房による共同製作・販売が6枚（9.6%）、印刷工房による純粹に職人的製作という工芸性の強いものが11枚（17.7%）、製作者無記名のものが最も多く33枚（53.2%）にのぼっている。

さて、この目録の中から図版2「カルモ山の聖母」（フランシスコ・マヌエル（Francisco Manuel）王立印刷工房（Real Fabrica de Estampas）リスボン・パセイオ通り2番地、1763年、126×88mm、ビュラン〔彫刻〕、完全保存、資料請求番号:02176）であるが、アズレージョのものと共通するのは幼な子イエスと聖母が方形聖布護符（bentinhos）を持っていることである。

この版画を製作したジャヌアリオ・アントニオ・シャヴィエールは他にリ

スポン・マードレ・デ・デウス修道院教会——現在の国立アズレージョ博物館——において崇拝される像（図版3）の忠実な複製図像である図版4「神の聖母マリア」（リスボン，18世紀，145×102mm，ビュラン〔彫刻〕，完全保存，資料請求番号：02701）を製作し，また非常に興味深い図版9「無原罪の御宿り」（ジェロニモ・コンセイサウン（Jerónimo Conceição）によるデッサン原案作成，フランシスコ・マヌエル王立印刷工房で製造印刷，18世紀，204×152mm，ビュラン〔彫刻〕，完全保存，資料請求番号：03497）を製作している。

特に後者に関して，バロック美術の動向と軌を一にするようにイエズス会においても海外領土における宣教戦略として宗教の単純明解さがはかれる動きが顕著に現われてくるのである。

つまり，時空間を問わず聖体拝領（Corpus Dei）が実施できるように従来のCiborium チボリウム（聖体器）——

Hostia ホスティア（聖体）を納める容器——を小型化して携帯を可能にしたPyxis ピクシス（聖体箱）が作られ，さらにキリストや諸聖人の遺骸，遺物など崇敬の対象となったものを納める聖遺物箱（Reliquarium）と組み合わせる聖体顕示台（Ostensorium）が登場してくる。中央部分に聖体を納めた筒形ガラス器（聖体圈 Lunula）を配置する搭型と，堅形扁平ガラス円窓を有し，それを中心に放射状に光線を象った装飾をもつ太陽型の二つに大別される。

搭型の代表格は図版5「ベレン聖体顕示台」（1506年）である。1503年ヴァスコ・ダ・ガマのリスボン帰還においてキロアからもたらされた金を使って当代随一の金銀細工師ジル・ヴィセンテが国王マヌエル1世からの注文で製作したものである。造形的にベレン・ジェロニモス修道院南門扉彫刻（図版6）——ジョアン・デ・カステイリョ作品，1517年製作——に酷似する。国王死後遺言に基づき聖母マリアに奉献さ



5 : Gil Vicente, *Custódia de Belém*, 1506
[Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa].
Foto: José Pessoa



6 : João de Castilho, *Portal sul, Mosteiro dos Jerónimos*, Lisboa, 1517-18. Foto: Nuno Calvet

れたベレン・ジェロニモス修道院に納められた。

また太陽型の一例として図版7「聖遺物・聖体顕示台」（銀製，中国，マカオ（?），17世紀，聖ロクス教会所蔵，目録番号：Or0060）を挙げておこう。

さらに聖体顕示台の2次元的表現として図版《至高の聖体（Santíssimo Sacramento）》が存在し，エルネスト・ソアーレス監修『諸聖人図版コレクション目録』にも79枚が記載され，本文21ページにあるアズレージョ（彩色タイル壁画）聖体秘蹟の寓意図像（17世紀第3四半世紀，アズレージョ国立博物館所蔵〔作品目録番号：173〕）もあり，また図版8重要文化財「天草四郎時貞陣中旗」（江戸時代初期，倫子地着色，山田右衛門作（伝），108.6×108.6cm，

本渡市天草切支丹館蔵）も忘れてはならないだろう。

図版《無原罪の御宿り》誕生

実は図版9《無原罪の御宿り》は明らかに太陽型聖体顕示台を模範として作画されたものであり，一方，例えば，イエズス会母体教会イル・ジェズス聖堂（1568年）を模範とする図版10聖ロクス教会（16世紀末），コインブラ・新大聖堂（1598年），マカオ聖パウロ学院〔ファサードのみ現存〕（16世紀後半），ポルト・グリロス教会（1614年），中国北京大聖堂〔現存せず〕（1650年）などバロック教会建築の概観（ファサード 正面扉）の象徴的意味＝神の



2 : Januário António Xavier, *Nossa Senhora do Monte do Carmo*, Lisboa, 1763.



3 : マードレ・デ・デウス修道院教会
中央祭壇の聖母子彫像（2001.8.14）



4 : Januário António Xavier, *Nossa Senhora Madre de Deus*, Lisboa, séc. XVIII.



7 : Relicário-Ostensório, Prata, China, Macau(?), séc. XVII.



8 : 「天草四郎時貞陣中旗」(江戸時代初期,山田右衛門作(伝),本渡市天草切支丹館蔵)

味＝神の秩序と完全さのことを考慮に入れば、図版上の簡略化された教会正面扉から入場し、中央廊下(身廊)を進み、内陣中央祭壇頂上に聳える立派な半円蓋(ドーム)に描写された壁画を仰ぎ見るとそこに雲間に浮かぶ光輪を四方に放射する無原罪の聖母マリア図像＝神の概念が具体的かつ視覚的に存在することになり、異なる時間及び異なる視点が一平面上に同一時間、同一空間であるが如く描写され版画作品となっていることになる。

10世紀以降神聖化強調のために三日月に乗って月世界から地上に飛来し、無原罪で誕生した新たな聖母のイメージが存在する。それが図像《無原罪の御宿り》である。原罪を背負わない説明を地上界以外で誕生したというのは苦肉の策と言わざるを得ない。《無原罪

の御宿り》聖母のテキストが語られるたびに必然的に偽テキスト——口承版異文(ヴァリエーション)——が生まれ、それが美術作品制作における靈感の源泉となって視覚的に図像化され、一気に民衆の中に加速度的に浸透していくことになる。

図像《無原罪の御宿り》聖母は本来純粋無垢な少女として当初描かれたが、大西洋を越えて熱帯ブラジルにわたると既に成人女性となり、褐色の聖母の柔らかな笑みとふくよかな体つきに呪術的雰囲気すら漂う不思議な魅力に溢れた姿で登場することになる。ただ上記図版9「無原罪の御宿り」では衣服の裾に隠れてしまった感があるが、無垢なマリアが人間に原罪を背負わせることになる禁断の木の実をくわえる邪悪の象徴である蛇を踏みつけているの



9 : Januário António Xavier, *Nossa Senhora da Conceição*, Lisboa, séc. XVIII.
四角枠の内側,中心から光輝を放つ大円の中央に手を合わせ、雲上に立つ戴冠した聖処女マリア図像が見える。上着のマントに頭文字Mが刻印され、名前 **Maria** を構成する残り文字 **ARIA** が頭文字となって祈禱の詞である聖母のさまざまな属性を放射円環状に記述している: **Aula** Lucis [光輝の宮], **pax** [平和], **Regina** Virginum [処女の王女], **patientia** [忍耐], **Ianua** Caeli [天国の扉], **benignitas** [寛大], **Arcus** Foederis [同盟の弓], **bonitas** [善,誠意], **Regina** Angelorum [天使の王女], **ipaganimita** [非異教性], **Imago** Divinitatis [神性の映像(神の似姿)], **mansuetudo** [温和,従順], **Aquila** Grandis [逞しい鷲], **fides** [真実,誠実], **Rosa** Mystica [神秘の薔薇], **modestia** [節制], **In** Lusitaniae Rg.Patron [ルシタニアの王国における守護天女], **continentia** [自制], **Aurora** Consurgens [黎明の曙光], **castitas** [貞潔], **Radix** Gese [種の起源], **charitas** [愛情], **Immaculata** Partu [無原罪の誕生], **gaudium** [喜悦]。銘: *In virtute tua et protection tua intende prospere procede et regna.* [汝の徳及び守護の下,王国の繁栄が成就されんことを] 下部には中央に教会があり、両側に純潔の剣を振り翳すアッシジの聖フランシスコと宗教の剣を振り翳すポルトガル初代国王アフォンソ・エンリケスがそれぞれ異端及び偶像崇拜の寓意像としての地面に倒れ伏した人々に襲いかかっている。下部中央に **N. Sra** **Conceição** / **Padroeira** do **R. de Portugal** [無原罪の御宿りの聖母/ポルトガル王国の守護聖女] とある。



10 : 聖ロクス教会正面扉及び隣接する1498年創立附属慈善院 [全景] (2001.8.12)



が通例である。(図版11,12)

図像《無原罪の御宿り》から派生する図像《マリアの聖心(心臓)》

その蛇がはっきりと確認できる図版を次に解説しよう。

図版13「マリアの聖心(心臓)」(点

描版画家ライムンド・ジョアキン・ダ・コスタ, ポルト, 18世紀, 176×105mm, 点描, 完全保存, 資料請求番号:03462)である。この図版の銘には「マリアよ、自ら罪なく身籠られた方、我々が汝を頼りとせんことをどうかわれらのためにお願ひ下さい。汝が諸人の心を奪う方と呼ばれることを好まれるならば、ポルトガル人の胸中に心臓が一つのみ



11 : Jean Baptiste Debret, *Nossa Senhora da Conceição*, 1834.



12 : マナウス旧市街地《救済の聖母》主座教会堂で出会った18,19歳の乙女姉妹とその従姉たち（1998.9.13）彼女たちの優しい微笑と褐色の美貌は突き詰めていくと視覚的に図版11《無原罪の御宿り》の聖母の姿という洗練された図像に収斂されていくと直感的に判断されるのである。清楚なすまし顔に潜在する開放的な笑顔は二律背反的なものでなく貨幣の裏表の如く一心同体的なものである。



13 : Raimundo Joaquim da Costa, *Coração de Maria*, Porto, séc. XVIII.



14 : Coração de Maria.

図像。（免罪の授与）」と印行されている。

宗教の単純明解さはさらに推進されて、図版14「マリアの聖心（心臓）」（製作年月日記述なし、116×82mm、エッチング、完全保存、資料請求番号：03473）までくると度胆を抜かれた感がある。戴冠イメージをもたせた頭文字Mの周辺に星が散りばめられ、剣で射抜かれた心臓からは血の涙が溢れ落ち、その血を浴びた林檎を狙う蛇は力なく地球上に横たわる。これによって無原罪という観念を匂わせる仕掛けである。

剣で射抜かれるモチーフは図版15「悲しき聖母」（ジョアン・ジョゼ・ドス・サントス [サントス年長] による原案作成・版画製作、1831年、221×140mm、ビュラン [彫刻]、完全保存、資料請求番号：02405）、図版16彫像「悲しき聖母」（18世紀、木製（金泥多色塗）、

180×100×61cm、バイーア州サン・サルヴァドル大司教区バジリカ大聖堂所蔵 [ブラジル旧首座大聖堂元保管]、バイーア）などがあり、前者の銘には「悲しき聖母——イエスのこの上なき神聖なる御心教区教会において崇敬される図像の忠実なる複製」と説明されているが、また同種の図版17「悲しき聖母」（製作年月日記述なし、130×76mm、ビュラン [彫刻]、完全保存、資料請求番号：02761）は胸に七本の剣が突き刺さった聖母の全身像であり、後方にカルヴァリオ丘における磔刑を連想させる三本の十字架があり、足下の茨の冠とカーネーション——その香が釘の形をした丁字に酷似することから、イエスの手足に打ち込まれた釘と関連付けられる——はイエスの受難磔刑を意味し、その苦しみを七本の剣のうちの一本によって体現していると見



15 : João José dos Santos [Santos Senior], *Nossa Senhora das Dores*, 1831.



16 : *Nossa Senhora das Dores*, Bahia, séc. XVIII, Madeira policromada e dourada, Procedente da Antiga Sé Primacial do Brasil, Arquidiocese de São Salvador da Bahia (Catedral Basílica)—BA.



17 : *Mater Dolorosa*.

るのである。苦しみの剣の由来は神殿奉獻において預言者シメオンがマリアに曰く「あなた自身もつるぎで胸を刺し貫かれるでしょう」（「ルカ福音書」2:34-35）である。

つまり、図像《無原罪の御宿り》と図像《悲しき聖母》を組み合わせ、宗教的エッセンスを残し、肉体という形式を一切排除して、簡略的に視覚化したものが究極の記号的図像《剣で射抜かれた聖母の心臓》ということになる。

また銘に「この上なく神聖なる教皇ピウス6世（1717－1799）は、性別を問わずあらゆる信者に対して、告解し、入信した者がポルト・カルメル修道会において崇敬の対象である、ポルト・カルメル修道院礼拝堂の悲しき聖母像を拝み、次いで免罪を授与することを認めておられる」と刻まれた図版「悲しき聖母」（フランシスコ Francisco による製作版画、18世紀、220×150mm、エッチング、完全保存、資料請求番号：02389）や、裁縫針を連想する剣の存在から、職場における事故のお守りとしての宗教的役割を果たす「カルヴァリオ丘に向かうフランドル女（フラメンガス・アオ・カルヴァリオ）修道院で崇敬され、リスボン紡績織工場労働者によって（同職組合守護聖女として）毎年祝福される悲しき聖母図像（銘）」（図版「悲しき聖母」[リトグラフ [石版画] 工房ボソ・ノーヴォ（通り、33番地）による版画製作、19世紀、136×90mm、リトグラフ、完全保存、資料請求番号：02448]）なども面白い。

無原罪概念を媒介とする図像《イエスの聖心（心臓）》

また同様に崇敬の対象となったイエスの心臓図像に関して、無原罪を共通項として《無原罪の御宿り》聖母図像と重ね合わせて作画された図版18「愛しきイエス」（フランシスコ・マヌエル王立印刷工房において 版画製作、18世紀、144×93mm、エッチング及びビュラン [彫刻]、完全保存、資料請求番号：03646）をまず考え、肉体を排除すると図版19「イエスの聖心（心臓）」（カストロ・リトグラフ工房、ロレット通り、83番地、リスボンにおいて製作、1855年、187×129mm、リトグラフ、完全保存、資料請求番号：03612）となり、人類救済のための生贄としての磔刑による血は無原罪ではなく贖罪を意味するものであり、結果必然的に象徴的な蛇は画面から消失している。過剰な装飾性を備え、簡略図案化された図版20「イエスの聖心（心臓）」（版画家クレメンティ・ピリングエ、17世紀、139×74mm、ビュラン [彫刻] 及びエッチング、完全保存、資料請求番号：03602）は心臓の形をした額縁体裁で、内側に IHS—— I [J] esus Hominum Salvator（人類の救い主イエス）——及びMRA（Maria）の略記号、キリスト受難の拷問道具が見え、また御心には磔刑のイメージが二重写しにされ、十字架に釘打ちされた札に刻印された INRI、すなわち Jesus Nazarenus Rex Judaeorum（ユダヤ人の王、ナザレのイエス）があり、キリストの肉体から流出する犠牲の血が聖杯に注ぎこまれ



18 : Amado Jesus, séc.XVIII.



19 : A. de Castro, Coração de Jesus, 1855.



20 : Clemente Bilingue, Coração de Jesus, séc.XVII.

ている。銘には「Deus in cordibus nostris ignem sui amoris accendat.（神はみずからの愛の炎をわれらの心 [心臓] に灯す）」と印行されている。図版18「愛しきイエス」以降3枚の図像はいづれも先に触れた太陽型聖体顕示台を一つの模範としながら、それを二次元の世界、即ち平面的に表現したものであろう。

図像《カルメルの聖母マリア》のヴァリアント

さてもう1枚の図版21「カルモの聖母」（製作年月日記述なし、84×56mm、木版画、保存状態良好、資料請求番号：02210）を観察してみよう。

雲上の戴冠の聖母は右手に方形聖布護符を持つが、左手に幼な子イエスを



21 : Nossa Senhora do Carmo, Xilogravura.



22 : Brasão da Ordem do Carmo, séc. XVIII, Madeira pintada, Col. Angela Gutierrez, Minas Gerais.



23 : Alegoria à Assunção da Nossa Senhora (Nossa Senhora do Carmo), séc. XVIII, Óleo sobre madeira, Col. José dos Santos, Pernambuco.

抱いているかどうかは判別できない。中央真下に位置するのは修道会の紋章であり、図版22「カルメル修道会紋章」（18世紀、木製〔色塗〕、98×80×40cm、アンジェラ・グティエレスコレクション、ミナス・ジェライス）で正確な図柄が確認される。

図版23「聖母被昇天の寓意図像（カルモ山の聖母）」（18世紀、板絵（油彩）、122×72cm、ペルナンブーコ）、図版24「カルモの聖母」（ライムンド・ダ・コスタ・エ・シルヴァ作、18世紀、カンバス〔油彩〕、81×61.5cm、国立美術館、リオ・デ・ジャネイロ）、図版25「カルモの聖母」（カルメル修道会教会主座礼拝堂天井画〔部分〕、ジェズイーノ・ド・モンティ・カルメロ修道士作、イトゥ、サン・パウロ）などを見ると、方形聖布護符に刻印された具体的な紋章あるいは図案化された紋章が確認される。

聖母が首に羽織るスカブラ〔袖な

し肩衣〕には魂救済のための煉獄の火を払う霊力があると信じられたが、図版26「聖シモン・ストック及び聖テレサを足下に従えるカルモの聖母」（カルメル修道会教会天井画〔一部〕、ジョゼ・テオフィロ・デ・ジェズ作、サルヴァドール、バイーア）及び図版27同系統の「聖シモン・ストックを従えるカルモの聖母」（カルメル修道会教会天井画、リオ・デ・ジャネイロ）などで明らかなように（図版28-30）、聖母はスカブラを聖シモン・ストック（1175頃－1265〔5.16〕）——英国ケント州生まれの隠修士第6代同修道会会長で、スカブラ崇拜の創始者。1251年7月16日、シモンに聖母が出現し、スカブラを救霊・平和の印とするように告知。7月16日はその記念日——に渡している。



24：Raimundo da Costa e Silva, *Nossa Senhora do Carmo*, séc. XVIII, Óleo sobre tela, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



25：Frei Jesuíno do Monte Carmelo, *pormenor do forro da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo*, Itu, São Paulo. Frei Jesuíno do Monte Carmelo (1764-1819) は本名 Jesuíno Francisco de Paula Gusmão, 1797年修道僧となつてからこの名前を名乗るようになる。所属修道会天井画などを多く手掛けた。



26：José Teóphilo de Jesus, *Teto da Igreja da Ordem Terceira do Carmo (pormenor)*, Salvador, Bahia. José Teóphilo de Jesus (?-1847) はリスボン美術学校で画家（巨匠）免許を取得し、故郷のブラジル・サルヴァドールで宗教画、天井画を多く描いた。バロック・ロココ様式と新古典主義様式の過渡的な画風を得意とした植民地時代バイーアの代表的な画家。



27：Teto da Igreja da Nossa Senhora do Carmo da Antiga Sé, Rio de Janeiro.



28：旧大聖堂部分〔左〕に隣接する木陰に隠れたカルメル山聖母修道会教会（Manoel Alves Setúbal, *Igreja da Ordem Terceira da Nossa Senhora do Monte do Carmo*, 1755-70）。



29：カルメル山聖母修道会教会中央祭壇にあるカルメル山聖母子彫像〔中央〕



30：旧大聖堂部分内部壁面を飾る幾何学花葉文様タイル。



31：タイル壁画：Cascateira Taunay na Tijuca (Alto da Boa Vista), sítio de Propriedade do Barão de Taunay (1855) タウナイ男爵家1817年自然観察のためこの小滝に定住、旧所有地・邸宅が残る。現在リオ・デ・ジャネイロ、ティジュカ国立森林公園となっているが、1855年制作されたタイル壁画。



32：Johann Moritz Rugendas, Cascade de Tijuca, c.1835.



33：現在の滝の様子 (2001.8.19)



34：滝の側にある噴水。背景に彩色幾何学文様タイル壁画が見える (8.19)

最後に

1816年頃からタウナイ兄弟 (Taunay) が帝国美術アカデミー及び美術学校創設の目的でリオ・デ・ジャネイロに王

命招聘芸術系ミッションとして派遣されたが、初代男爵ニコラウ・アントニオ・タウナイ (Nicolau Antônio Taunay) (1755-1830) はもともとパリ金銀細工職人の末裔で、牧歌的な作風を得意とする画



35：モスクワ地下鉄ベラルーシ駅構内壁面を飾るポルトガル装飾絵タイル。1849年創業したヴィウヴァ・ラメーゴ (Viúva Lamego) 製陶工場の落款が見える。制作年1997年を示す数字及びタイル陶芸作家マリア・グラッサ・モライス (Maria Graça Morais) の署名がある。(2001.8.9)

家であり、彫刻家である弟アウグスト・マリア (Augusto Maria) (1768-1824) とともにアカデミー創立メンバーである。第2代タウナイ男爵フェリクス・エミリオ (Félix Emílio) (1795-1881) も画家であり、リオで土木衛生事業に従事する一方、美術アカデミー校長をつとめ、1821年から51年まで教鞭をとっている (図版31)。その間弟アドリアーノ・アマード (Adriano Amado) (1803-1828) がサンタ・カタリーナまでの科学的実地調査の随行画家として同行するが、途上溺死し、代役として、ドイツから1821年に派遣されていた同資格を有するヨハン・モーリッツ・ルジェンダス (Johann Moritz Rugendas) (1802-1858) が調査隊に加わるようになったのである (図版32-34)。彼のオリジナル10数枚の作品 (1835年) を含む『ブラジル絵画紀行』が出版されたのは死後80年ほどを経過してからのことである (1940年)。また美術アカデミー創立者の一人で、1820年絵画部門教授職に就いたフランス人ジャン＝バティスト・ドゥブレ (Jean Baptiste Debret) (1768-1848) は名品 (図版11)「無原罪の御宿り」(1834年)を残しているが、1831年フランスに帰国後、『絵画図版によるブラジル歴史紀行』(3巻,

1834-39年)を刊行している。

また、本文中リスボン地下鉄構内のアズレージョ壁画のことに言及しているが、欧州各地で評判となり、これまでにブリュッセルやサン・パウロなどの地下鉄駅構内にアズレージョが寄贈されている。モスクワ地下鉄環状線北部ベラルーシ駅構内を美しく飾っていたのも一例である (図版35)。8月14日国立アズレージョ博物館館長パウロ・エンリケス氏にデジタル写真を見せると企画と存在する事実は知っていたが、実物を見たのは初めてと驚いた。当日午前中を通して館内を案内し、アズレージョ一枚一枚について懇切丁寧な解説をして下さった学芸員アレシャンドレ・ノブレ・パイス氏、館内見学を遺漏なく手配して下さった館長、ならびに館内スタッフ全員の方々にこの紙面を借りて心より御礼申し上げる。

[参考・図版引用文献] (順不同)

Emanuel Araújo, *O universo mágico do Barroco brasileiro*, São Paulo (SESI), 1998. (図版16,22-24,26)

Ernesto Soares, *Inventário da Coleção de Registos de Santos*, Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa, 1955. (図版2,4,9,13-15,17-21)

Jean Baptiste Debret, *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (Col:Reconquista do Brasil

(3ª série), vol.7), São Paulo, 1989. (図版11)
Johann Moritz Rugendas, *Viagem Pitoresca através do Brasil* (Col:Reconquista do Brasil (3ª série), vol.8), São Paulo, 1989. (図版32)
Walter Zanini, *História Geral da Arte no Brasil*, São Paulo, 1983, vol. I. (図版25)
Coordenação de Elvira Brandão, *Esplendor e Devoção: Os relicários de S. Roque* (Col:Patrimônio Artístico, Histórico e Cultural

da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, vol. III), Lisboa, 1998. (図版7)
Direcção de José Mattoso, *História de Portugal*, Lisboa, 1993, vol. III. (図版5)
Direcção de Embaixada de Portugal no Japão, *Missionação e Ecumenismo de Memórias luso-nipónicas*, Tokyo, 1999. (図版8)

発行:2001 年 11 月 30 日 第 1 刷

2018 年 3 月 30 日 第 8 刷

2020 年 3 月 31 日 第 9 刷

ポルトガルの装飾絵タイル・アズレージョ芸術 (日本語訳特別版)

2001 年度 OCAT 大阪外国語大学オープン・カレッジ

「ビジュアル・アーツの世界観～世界の視覚芸術の美しさを満喫する～」

開催記念出版 (11.30-12.21) 第 1 刷

東京国際ブックフェア 2003 開催記念 (4.24-27) 第 2 刷

上智大学コミュニティ・カレッジ秋季講座 2003

「ポルトガル文化—古くて新しい魅力」開催記念 (10.3-11.7) 第 3 刷

ユネスコ世界遺産登録記念

「輝きふたたび石見銀山展」(2007.7.14-9.24) 第 5 刷

大阪大学コミュニケーションデザイン・センター (CSCD)

豊中キャンパス移転記念 (2009.2.16-18) 第 6 刷

2013 年日本・ポルトガル交流 470 周年記念出版 第 7 刷

2016 年度 CO デザインセンター創設 1 周年 (2016.7.1-2017.7.1) 特別記念出版 第 8 刷

2020 年ポルトガル人マゼラン (Magalhães) 海峡発見 500 周年記念出版 第 9 刷

日本語訳特別版監修: 林田雅至 (大阪大学 CO デザインセンター所属)

編集・発行: 旧大阪外国語大学メディア・リテラシー研究会・高丸功子

大阪大学 CSCD 林田研究室「世界遺産研究窓口」

印刷: 株式会社ユニワールド印刷センター